



---

# MASTERTHESIS

---

Herr  
**Florian Tillack**

**„Nach drei Staffeln ist  
Schluss!“ (sagen die Dänen) –  
Was steckt hinter  
erfolgreichem seriellem  
Erzählen?**

# **MASTERTHESIS**

---

## **„Nach drei Staffeln ist Schluss!“ (sagen die Dänen) – Was steckt hinter erfolgreichem seriellem Erzählen?**

Autor:  
**Herr Florian Tillack**

Studiengang:  
**Information & Communication Science**

Seminargruppe:  
**IC12s1-M**

Erstprüfer:  
**Prof. Peter Gottschalk**

Zweitprüfer:  
**Dr. Gunter Süß**

# **MASTERTHESIS**

---

## **‘After three seasons it’s over!’ (the Danes say) – What is behind successful serial storytelling?**

author:

**Mr. Florian Tillack**

course of studies:

**Information & Communication Science**

seminar group:

**IC12s1-M**

first examiner:

**Prof. Peter Gottschalk**

second examiner:

**Dr. Gunter Süß**

---

## **Bibliografische Angaben**

Tillack, Florian:

„Nach drei Staffeln ist Schluss!“ (sagen die Dänen) – Was steckt hinter erfolgreichem seriellem Erzählen?

165 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Masterthesis, 2015.

## **Abstract**

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Erforschung von Gründen für die in den letzten circa 25 Jahren gestiegene Popularität zeitgenössischer Fernsehserien bei einem überwiegend jungen Publikum, der Presse und dem medienwissenschaftlichen Diskurs. Initialpunkt dieser Entwicklung ist der US-amerikanische Fernsehmarkt. Von ihm ausgehend hat das profitorientierte Wesen serieller Produktionen auf der einen und außergewöhnlicher Wagemut und Kreativität von Produzentenseite auf der anderen Seite innovative und neue Erzählformen etabliert. Der Einfluss des technischen Fortschritts und der zunehmenden Digitalisierung des 21. Jahrhunderts hat dazu beigetragen, sodass in der Folge eine Aufwertung des Mediums Fernsehen als solches steht. Der besondere Reiz zeitgenössischer Fernsehserien besteht in erster Linie in ihrer narrativen sowie ästhetischen Komplexität, in deren Konsequenz eine starke Zuschauerbindung und immer häufiger auch -beteiligung steht. Ergebnis der Selbstreflexivität ist auch die Produktion von Wissen beim Publikum bezüglich Narration an sich, was die Formate zu ständigen erzählerischen Neuschöpfungen zwingt. Ein anderer Grund für die Popularität dieser Formate ist deren subtextuelle inhaltliche Auseinandersetzung mit Themen von sozialer und kultureller Relevanz sowie den Herausforderungen der modernen Gesellschaft. Komplexe Fernsehserien haben dank neuer Produktions-, Distributions- und Rezeptionsmöglichkeiten langjährige formale Fesseln des Mediums Fernsehen abgelegt und werden dank neuer kommerzieller Wettbewerbsimpulse durch global etablierte, digitale Vertriebsmodelle an die historische Tradition serieller Erzählungen anknüpfen und auch in Zukunft Innovation hinsichtlich Ästhetik und Narration betreiben. Die Aussichten für Publikum, Kreativindustrie und Medienwissenschaft sind überaus positiv zu bewerten.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis .....</b>	<b>V</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis .....</b>	<b>VII</b>
<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>VIII</b>
<b>Prolog.....</b>	<b>IX</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2 Die Popularität des Seriellen .....</b>	<b>3</b>
2.1    Darüber sprechen wir .....	3
2.1.1    Die Fernsehserie als Populärkultur .....	3
2.1.2    Das sogenannte Quality TV .....	4
2.2    Die Historie des Serienformats.....	9
2.3    Ein Medium im Wandel – die Neuerfindung des Fernsehens .....	13
2.3.1    Die Evolution des US-amerikanischen TV-Marktes .....	13
2.3.2    Neue kreative Freiheit – Creator, Showrunner und Co.....	20
2.4    Realer Serienhit oder medialer Hype? Die Erfolgsfrage. ....	29
<b>3 Die Komplexität der Dinge.....</b>	<b>35</b>
3.1    Warum schauen wir Serien? .....	35
3.1.1    Fernsehserien als Stresstest.....	35
3.1.2    Quality TV als Frage des Geschmacks .....	37
3.2    Was ist komplexes Fernsehen und wie funktioniert es? .....	41
3.2.1    Zur Bewertung von Serien: Complex TV statt Quality TV .....	41
3.2.2    Narrative Komplexität und ihr Verständnis .....	43
3.2.3    Von Anfängen und Enden .....	51
3.2.4    „It's all about character [...]“ .....	62
3.2.5    Transmedia Storytelling .....	72
3.2.6    Komplexe Ästhetik .....	78
3.2.7    Der Reiz der Überbietung .....	82
3.3    Im kulturellen Kontext – Ein Blick über den US-Schmelztiegel hinaus .....	87
3.3.1    Danish Dynamite.....	87
3.3.2    Weitere Beispiele .....	92
<b>4 Der Blick nach vorn.....</b>	<b>93</b>
4.1    Netflix, Amazon Instand Video und Co. – Die Kommerzialisierungsfrage ..	93
4.2    The Silver Age of Television? .....	105
4.3    Trending Topics .....	109

---

4.4	Der Zuschauer von morgen.....	117
<b>5</b>	<b>Schlussbetrachtung.....</b>	<b>124</b>
	<b>Epilog.....</b>	<b>XI</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>XIII</b>
	<b>Anlagen.....</b>	<b>XXVIII</b>
a)	Identitätsstiftung durch Fernsehserien .....	XXVIII
b)	Das Finale und seine Metaebene ( <i>Lost</i> ).....	XXXI
c)	Die Verwandlung von Walter White zu Heisenberg .....	XXXIV
	<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>XXXVIII</b>

## Abkürzungsverzeichnis

**ABC:** American Broadcasting Company, Fernseh-Network in den USA.

**AMC:** American Movie Classic, US-Kabelsender.

**AOL:** ehemals America Online, US-Medienkonzern.

**ARD:** Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, Fernsehsender.

**ARG:** Augmented Reality Game.

**A&E:** Arts & Entertainment, US-Kabelsender.

**BBC:** British Broadcasting Corporation, Britische Rundfunkanstalt.

**CBS:** Columbia Broadcasting System, Fernseh-Network in den USA.

**CEO:** Chief Executive Officer, US-amerikanische Bezeichnung für den Geschäftsführer eines Unternehmens.

**CIA:** Crime Intelligence Agency, Auslandsgeheimdienst der USA.

**CNN:** Cable News Network, US-Nachrichtensender.

**DR:** Denmark Radio, dänische Rundfunkanstalt.

**ESPN:** Entertainment and Sports Programming Network, US-Sportsender.

**FX:** Kabelsender des Fox-Networks in den USA.

**GEZ:** ehemals Gebühreneinzugszentrale, heute Beitragsservice von ARD, ZDF und Deutschlandradio.

**HBO:** Home Box Office, US-Premiumkabelsender.

**i.d.R.:** in der Regel

**MTV:** Music Television, US-Musiksender im Kabelfernsehen.

**NBC:** National Broadcasting Company, Fernseh-Network in den USA.

**o.V.:** ohne Verfasser

**PETA:** People for the Ethical Treatment of Animals, Tierschutzorganisation.

**RTL:** Radio Télévision Luxembourg, Fernsehsender.

**RV:** Recreational vehicle, US-amerikanische Bezeichnung für ein Wohnmobil.

**SyFy:** ehemals Sci-Fi Channel, US-Kabelsender.

**TC:** Timecode

**TTIP:** Transatlantic Trade and Investment Partnership

**UPN:** United Paramount Network. Fernseh-Network, welches zusammen mit **The WB** Television Network seit 2006 den Sender **The CW** bildet.

**VoD:** Video on Demand; (ähnlich auch **SVoD** für Subscription-Video-on-Demand, welches Videoverfügbarkeit auf Abruf bezeichnet und als Abonnementmodell funktioniert).

**ZDF:** Zweites Deutsches Fernsehen, Fernsehsender.

# Abbildungsverzeichnis

<b>Abbildung 1:</b> Titelbild (eigene Kreation, Bildervon AMC,FX, HBO, ABC, Showtime)	
<b>Abbildung 2</b> Die Kinematografie in Breaking Bad.....	9
<b>Abbildung 3:</b> Comicheft aus den 1950er Jahren. ....	11
<b>Abbildung 4:</b> Vergleich der Besitzverhältnisse des US-amerikanischen Medienmarktes 1983 und 2011. ....	16
<b>Abbildung 5:</b> Nach 25 Jahren wird Twin Peaks von David Lynch fortgesetzt – und wusste davon womöglich bereits zur Erstaussstrahlung 1991.....	22
<b>Abbildung 6:</b> Autoren als Stars: Die Lost-Showrunner werden von den Fans liebevoll „Darlton“ genannt. ....	27
<b>Abbildung 7:</b> Beispiel für ein narratives Ereignis in Breaking Bad S04E12.....	45
<b>Abbildung 8:</b> Ein narrativer Spezialeffekt in der Schlussequenz des Finales der dritten Staffel von Lost.....	49
<b>Abbildung 9:</b> Auf den zweiten Blick. Der Pilot von Breaking Bad offenbart bereits in den ersten fünf Minuten unzählige Informationen über Handlung und Hauptfigur, Ästhetik und Erzählstil (AMC). ....	53
<b>Abbildung 10:</b> Die perfekte Symbiose von Bild und Ton. Das Finale von The Sopranos als Meilenstein. ....	56
<b>Abbildung 11:</b> Die Ungewissheit und Anspannung bezüglich des Endes von Breaking Bad wird vom ausstrahlenden Sender AMC mit der Werbekampagne zu den finalen acht Episoden ein Stück weg relativiert.. ....	60
<b>Abbildung 12:</b> Die Visualisierung der charakterlichen Verwandlung von Walter White zu Heisenberg. ....	67
<b>Abbildung 13:</b> Die Chemie in Breaking Bad erzählt visuell eine eigene Geschichte und bezieht sich dabei unbewusst auf die Haupthandlung um die Verwandlung von Walter White.....	81
<b>Abbildung 14:</b> Weibliche Protagonisten und die „double story“: skandinavisches Erfolgsmodell. ....	91
<b>Abbildung 15:</b> Netflix und Amazon investieren 2014 massiv in eigenen Content. ....	95
<b>Abbildung 16:</b> Fernsehserien dominieren heute die Popkultur und sind nach wie vor ein Wachstumsmarkt.....	102
<b>Abbildung 17:</b> Die jährlichen Emmy-Nominierungen von HBO seit dem Beginn des "Golden Age of Television" bis 2011.....	103
<b>Abbildung 18:</b> Netflix möchte auch inhaltlich die etablierten Sender attackieren: 2014 wird man öfter für den Emmy nominiert als AMC und Showtime. ....	104
<b>Abbildung 19:</b> Szene aus Fargo. Eine der bei Kritikern und Zuschauern beliebtesten Neustarts 2014.....	112
<b>Abbildung 20:</b> Für die Zukunft auch relevant: der Schaden, der durch illegale Downloads von Fernsehserien für die Unterhaltungsindustrie entsteht.....	120



## Prolog

Wer hätte das gedacht. Es ist vollbracht. Das Ergebnis müssen nun andere bewerten. Ich tippe in diesem Augenblick die letzten Wörter einer Abschlussarbeit, die nicht nur die letzten sechs Monate meines Lebens bestimmt hat. Themenfindung. Herangehensweise prüfen. Recherche. Schreiben. Verwerfen. Neu strukturieren. Schreiben. Interviews führen. Lesen. Feedback einholen. Schreiben. Gegenlesen. Verwerfen. Wieder schreiben.

Womöglich nimmt diese Geschichte ihren Anfang bereits 2005 als mein 16-jähriges Ich im Fernsehen die Trailer für einen neuen „US-Serienhit“ sieht. Ein Flugzeugabsturz, 48 Überlebende, eine mysteriöse Insel. Das macht mich neugierig und sieht zudem noch spektakulär aus. *Lost* ist ein Genre-Mix aus Drama, Soap und Mystery, angesiedelt vor beeindruckender tropischer Kulisse. Anfangs sind die Figuren Stereotype, deren Dialoge teilweise auch aus einer Seifenoper stammen könnten. Sehr schnell aber wächst dieses Setting zu einer komplexen und nicht selten komplizierten Geschichte voller Konfrontationen heran, die mich in den kommenden sechs Jahren nachhaltig prägen soll. Bei der TV-Ausstrahlung nerven mich schnell die Werbung und die langen Pausen zwischen den Episoden. Ich möchte wissen, wie es weitergeht und schaue ab Staffel 2 dank Internet auf anderem Weg und in Originalton unmittelbar nach der US-Ausstrahlung. Manche Folgen mehrmals, um sie zu verstehen. Parallel verbringe ich viel Zeit in Online-Foren, um mehr Informationen über die Geheimnisse der Insel und ihrer Bewohner zu bekommen und mich aktiv an Spekulationen zu beteiligen. In meinem Freundeskreis ist die Serie Gesprächsthema und oft schauen wir die neuesten Folgen gemeinsam, um uns unmittelbar danach gegenseitig zu fragen: „Was zur Hölle soll das nun wieder?“ *Lost* lehrt mich viel über das serielle Erzählen selbst und weckt eine Faszination, die heute, zehn Jahre später, Inhalt meiner Abschlussarbeit ist und womöglich Grundstein für meinen beruflichen Werdegang sein wird. Über die Jahre verbringe ich unzählige Stunden mit Tony Soprano, staune über die filmische Brillanz von *Breaking Bad* und bin nach drei Folgen *True Detective* am Stück niedergeschlagen wegen der nihilistischen aber realistischen Weltsicht von Rust Cohle. All diese Serien haben auch meine Wahrnehmung der Digitalisierung und mein Medienrezeptionsverhalten maßgeblich beeinflusst.

Die Auflösung von *Lost* war kontrovers, ein typischer Fall von „love it or hate it“. Womit sich der Kreis schließt, denn vielleicht ergeht es dem Leser dieser Arbeit an deren Schluss ähnlich. Alles eine Frage der Perspektive. Die Netiquette der modernen Kommunikation erwartet noch eine letzte Warnung, ehe der Vorhang fällt und die Geschichte beginnt: ACHTUNG: diese Arbeit enthält massive Spoiler zu einigen der populärsten zeitgenössischen Fernsehserien. Ich wünsche eine erhellende Lektüre.



# 1 Einleitung

Serienschauen liegt im Trend. Das ist nicht nur spürbar, wenn in Werbeblöcken des linearen Fernsehens immer häufiger Spots von Pay-TV-Sendern oder Video-on-Demand-Anbietern (VoD) zu sehen sind, in denen die Verfügbarkeit der „besten Serien der Welt“ als Kaufgrund für ein Abonnement angepriesen wird. Wann immer junge Menschen aufeinandertreffen, ob in Kneipen, auf Partys oder in der Universität, so meine persönliche Erfahrung – zeitgenössische Fernsehserien, überwiegend in den USA produziert – sind beliebte Themen vom Smalltalk bis zu detaillierten Auseinandersetzungen mit vergangenen Episoden oder Spekulation über kommende narrative Ereignisse. Über serielle Inhalte zu sprechen (oder online zu schreiben) ist en vogue, Fernsehen auf dem traditionellen, linearen Weg zu rezipieren hingegen verliert immer mehr an Bedeutung.<sup>1</sup> Während die Medienrezeption einen Wandel durchmacht, der besonders stark zu beobachten ist bei der sogenannten Generation Y<sup>2</sup>, legt ein Blick in die Feuilletons den Verdacht nahe, dass sich das serielle Erzählen auf einem Höhepunkt seiner schöpferischen Wirkung befindet und binnen der letzten zwei Dekaden ausgerechnet im Fernsehen regelmäßig Kunstwerke moderner Popkultur geschaffen und so zu einem wiederholten goldenen Zeitalter des Mediums geführt hat. Es sind also nicht nur persönliches Interesse und die Erfahrung des Autors, selbst Teil des beobachteten Prozesses zu sein, die eine Auseinandersetzung mit diesem nahelegen.

## Ziel und Motivation

In dieser Arbeit untersuche ich, welche wesentlichen Ursachen für den momentanen globalen Erfolg des seriellen Erzählens im Fernsehen verantwortlich sind. Das Einnehmen der Perspektive von Zuschauern, Machern sowie Medienwissenschaftlern hilft der Offenlegung der Komplexität der Materie und des aktuellen Forschungsstandes. Unterstützt von einem klaren und mitunter humorvollen Schreibstil soll der interessierte Leser im Ergebnis einen Eindruck davon haben, unter welchen Umständen die Popularität zeitgenössischer Fernsehserien wachsen konnte und wie diese ihre Wirkung entfalten. Die Forschung zum Thema ist weitläufig und reicht von der Analyse in narrativer und ästhetischer Dimensionen über das Feld der Media Studies bis hin zu kulturwissenschaftlichen Ansätzen, die einen Bezug zur gesellschaftlichen Entwicklung herstellen. Ich wähle letzteren Weg, weil er aus meiner Sicht den komplexen Veränderungen des seriellen Erzählens hinsichtlich Rezeptions-,

---

<sup>1</sup> Bild.de titelt am 17.7.15 beispielsweise „Netflix und YouTube hängen TV-Sender ab“ (<http://www.bild.de/geld/wirtschaft/streamingdienste/riesen-wachstum-fuer-internet-tv-41824874.bild.html>) [letzter Aufruf 21.7.15].

<sup>2</sup> Zwischen 1977 und 1998 geboren; zeichnen sich gegenüber anderen Generationen u.a. durch eine Überlegenheit hinsichtlich der Nutzung neuer Medien aus (vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Generation\\_Y](https://de.wikipedia.org/wiki/Generation_Y)).

Produktions- und Distributionswegen am ehesten gerecht werden kann. Da der Ursprung dieser Entwicklung in den USA liegt, bilden für den dortigen Fernsehmarkt produzierte Formate, die im medienwissenschaftlichen und öffentlichen Diskurs häufig mit dem Etikett Quality TV bezeichnet werden, das Zentrum der Untersuchung. Dank der Digitalisierung ist das Phänomen mittlerweile von globaler Ausprägung, auf einen Kulturvergleich einzelner Länder wird jedoch verzichtet.

### **Vorgehen und Aufbau der Arbeit**

Die Arbeit besteht aus drei Hauptkapiteln, die zum einen der traditionellen Unterteilung in Einleitung, Hauptteil und Schluss entsprechen. Zum anderen erlaubt sich auch eine Lesart, die den historischen Dimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entspricht. Darüber hinaus ist es Ziel des Autors, eine Metaebene zu integrieren, die dem Charakter des Themas selbst gerecht wird: eine Lesart unter dramaturgischen Gesichtspunkten mit einem selbstreflexiven Bezug. Den formellen Rahmen für dieses Experiment bilden Prolog und Epilog dieser Arbeit. Im ersten Schritt wird auf eine weitere Erklärung an dieser Stelle verzichtet – sozusagen aus Spannungsgründen. Kapitel 2 klärt zunächst die wesentlichen Begrifflichkeiten, um den konzeptionellen Rahmen der Arbeit abzustecken und betrachtet den historischen Kontext, unter dem die beobachtete Entwicklung ihren Ursprung nimmt. Im dritten Kapitel wird einleitend der Frage nachgegangen, warum Menschen zeitgenössische Fernsehserien rezipieren, wobei gezielt Denkansätze erläutert werden, die der historischen, kulturellen und gesellschaftspolitischen Entwicklung des Beobachtungszeitraums gerecht werden. Im Folgenden werden zeitgenössische Fernsehserien hinsichtlich ihrer narrativen und ästhetischen Komplexität genauer untersucht, um mögliche universelle Merkmale herauszuarbeiten, die für den Erfolg eines Formats verantwortlich sein können. Abschließend belegt die Betrachtung einiger nicht US-amerikanischer Erfolgsserien den globalen Charakter des Phänomens. Kapitel 4 widmet sich dem Status Quo, aktuellen Entwicklungen in Bezug auf Distribution, Produktion sowie Rezeption und richtet den Blick Richtung Zukunft. Die Beobachtungen kristallisieren sich im fünften Kapitel zu möglichen Erfolgsursachen. Außerdem werden Ansätze für weitere Untersuchungen diskutiert.

Neben der Popularität zeitgenössischer Fernsehserien bei ihrer überwiegend jungen und gut situierten Zielgruppe, stehen sie in den letzten Jahren auch immer stärker in den Fokus der Medienwissenschaft. Quellengrundlage dieser Arbeit sind sowohl Fachliteratur als auch zahlreiche Beiträge von Journalisten sowie eigene Rezeptionserfahrungen des Autors. Für eine gehaltvolle Auseinandersetzung mit dem Thema ist Aktualität unabdingbar. Diese entpuppt sich jedoch aufgrund der permanenten Selbstbeobachtung des Quality TV auch als Attribut, welches die Arbeit an ihre Grenzen stoßen lässt.

## 2 Die Popularität des Seriellen

*„If you can quote the rules, then you can obey them.“<sup>3</sup>*

Wie die erste Episode einer (Drama)Serie, der sogenannte Pilot, der Etablierung von Figuren und grundlegenden Erzählmustern dient, widmet sich auch eine wissenschaftliche Arbeit anfangs den Begrifflichkeiten ihrer Fragestellung und legt damit für den Leser sozusagen die Spielregeln fest, an denen sich die kommenden Ereignisse orientieren.

### 2.1 Darüber sprechen wir

#### 2.1.1 Die Fernsehserie als Populärkultur

Die Medienwissenschaft tut sich, allein weil die theoretische Herangehensweise sowohl aus narrativer als auch aus formaler Perspektive stattfinden kann, mit einer allgemeinen Definition der Begriffe Serialität oder Serie schwer. Kelleter (vgl. 2012a: 18) versteht beispielsweise unter **Serialität** einen Erzähltypus, dessen Frühformen weit zurückreichen, der aber erst seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem auffälligen, in bestimmten Zusammenhängen sogar vorherrschenden Merkmal kultureller Praxis geworden ist. Den Begriff **Populärkultur** definiert er (ebd.: 15f.) hingegen wie folgt: „[Sie] bezeichnet demnach ein herausragendes Praxisfeld der Moderne, das (mit historischen Vorläufern) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tritt, im Folgenden zunehmend an Bedeutung gewinnt und seit dem späten 20. Jahrhundert signifikante Verschiebungen im Verhältnis kultureller Sphären bewirkt“.

Weber und Junklewitz (2008: 15ff) leiten aus dem weiten Feld der Serienforschung und Analyse **vier Merkmale** ab, die immer wieder Gegenstand der Begriffsdefinition sind: Serien sind **1)** mehrteilig (vgl. bspw. Hagedorn 1995, Hickethier 2006, Mikos 1994), werden **2)** regelmäßig im Fernsehen ausgestrahlt (u.a. Brück 2002, Giesenfeld/Prugger 1994 und Krützen 2004), **3)** ihre einzelnen Fragmente sind auf besondere Art miteinander verbunden, beispielsweise durch feste Figurenensembles (vgl. Krützen 1998, Kließ 1996) und deren soziale Beziehungen und Verflechtungen (vgl. Goldberg/Rabkin 2003) oder auch formale Signale wie Vorspännern mit bestimmten Erkennungsmelodien (vgl. Wolling 2004). Das abschließende Merkmal stammt von Hickethier (1991: 8), für den Serien **4)** „[...] auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert [...]“ sind. Heutige Rezeptions- und Produktionsmuster widerlegen

---

<sup>3</sup> Tony Soprano, *The Sopranos* Staffel 4 Episode 9.

jedoch nicht nur diese Merkmale, sondern auch vergleichbar zugeordnete Eigenschaften wie die eines festen Sendeplatzes (vgl. Wolling 2004) oder identischen Episodenlängen (vgl. Krützen 1998 und Kließ 1996). Ähnliches gilt für das Auftreten von Cliffhangern<sup>4</sup>, die Tendenz einer verkürzten Exposition (vgl. Allrath et al. 2005) oder Hickethiers „[...] häufige Reduktion der kinematographischen Differenziertheit“ (2006: 120) bezüglich der Bildsprache von Serien. Um den gravierenden und stetigen Veränderungen gerecht werden zu können, sollte eine Definition entsprechend unabhängig des verwendeten Mediums stattfinden. Ähnliches gilt für den kulturellen Kontext und den der Produktionsbedingungen.

Aufgrund ihrer Beobachtung des medienwissenschaftlichen Diskurses kommen Weber und Junklewitz (2008: 18) zu einer sehr allgemeinen aber sowohl medien- als auch kontextunabhängigen **Definition des Serienbegriffs**, auf die ich mich berufen möchte: „Eine Serie besteht aus zwei oder mehr Teilen, die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden und in allen Medien vorkommen können“.

### 2.1.2 Das sogenannte Quality TV

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis der Beobachtung einer Renaissance des seriellen Erzählens, ausgehend vom US-amerikanischen Fernsehmarkt, die binnen der letzten 25 Jahre global zu einer wachsenden Popularität der – sowohl von Fachpresse als auch dem medienwissenschaftlichen Diskurs mit dem Terminus **Quality TV** versehenen – fiktionalen Serien geführt hat. Dieser Begriff soll seinem subjektiven Charakter zum Trotz und obwohl er nicht zur Definition eines Genres taugt, den spezifischeren Kontext dieser Arbeit abstecken. Oder vereinfacht gesagt: Sowohl *Gute Zeiten*, *schlechte Zeiten* als auch nicht fiktionale Fernsehformate wie *Germanys Next Topmodel* oder schwer zu fassende Hybriden des Scripted Reality-Genres sind Serien im weitesten Sinn. Dennoch sind sie nicht Gegenstand des beobachteten Prozesses, auch wenn sie bisweilen von ihm profitieren konnten.<sup>5</sup>

Einen ersten Versuch, die Wesenszüge der Formate zu skizzieren, die eine neue goldene Ära des Fernsehens begründen sollen, unternimmt Robert J. Thompson bereits 1996 und damit noch vor dem Meilenstein *The Sopranos* (1999-2007). Zu

---

<sup>4</sup> An ihrem scheinbaren Höhepunkt endet die Erzählung abrupt und ihr Fortgang wird erst in der folgenden Episode aufgelöst (vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Cliffhanger>).

<sup>5</sup> Die wachsende Popularität des Seriellen als Erzählform erreicht auch nicht fiktionale Genres des Fernsehens, wenn bspw. Die Inszenierung von Castingshows immer häufiger davon lebt, Kandidaten bestimmten Stereotypen zuzuordnen (es gibt eine „Diva“, die „Zicke“, das „Mauerblümchen“ usw.). Um diese herum finden Begleithandlungen statt. Auch Nachrichten- und andere Magazine bekommen durch ihren täglichen Sendeplatz einen seriellen Charakter.

seinen Merkmalen, auf die sich der wissenschaftliche Diskurs bis heute stets wieder beruft, gehören nicht nur narrative und ästhetische Komplexität der Serien oder die veränderte Rolle und Herkunft ihrer Autoren, sondern unter anderem auch die Selbstreflexivität, ihr Anspruch auf Realismus und die kontroverse Themensetzung (vgl. Blanchet 2010). Kelleter (2012a: 19f.) sieht eine Entwicklung serieller Erzählformen des Fernsehens: sie werden mit der Zeit immer komplexer, weil sie mit zunehmender Dauer immer mehr zur Selbstbeobachtung neigen und damit neue Abwandlungen und Verzweigungen provozieren. Die Handlungsmacht populärer Serien zeichne sich dabei vor allem darin ab, dass sie zwar stets dieselben beliebten Figurenkonstellationen erprobte Handlungsmuster durchleben lassen, dabei aber nie identische Geschichten in gleicher Form darstellen können, wollen sie populär bleiben.<sup>6</sup> Der wirtschaftliche Druck – denn Serien haben stets einen kommerziellen Charakter – sei gleichermaßen ausschlaggebend für industrielle Produktionsmethoden bei der Herstellung populärer Serien wie für fortwährende erzählerische Innovationen, um das Interesse der Rezipienten aufrecht zu erhalten, so Kelleter weiter.

Außerdem können sich Serien im Gegensatz zu abgeschlossenen Werken wie Kinofilmen während ihrer Erzählung mit der eigenen Rezeption auseinandersetzen. Ihren Rezipienten verschafft dies verglichen mit Werkrezipienten einen wesentlich größeren Einfluss auf die andauernde Narration.<sup>7</sup> Darüber hinaus haben sie eine vielfältige Wirkung auf die publike und alltägliche Kommunikation der Zuschauer und Produzenten. Dabei führe die Spekulation über den Fortgang der Handlung bei Serien wie *Twin Peaks* (1990-91) oder *Lost* (2004-2010) weit über den bloßen Kommentar hinaus und erweitere in Form von Fan-Fiction oder professionellen Eigenproduktionen das geschaffene Erzähluniversum um eigene Texte und Paratexte.<sup>8</sup> Rezeption und Produktion geschieht laut Kelleter (2012a: 22f.) parallel und in permanenter Wechselwirkung.

---

<sup>6</sup> So finden sich in zahlreichen zeitgenössischen Fernsehserien Parallelen zur historischen Sherlock Holmes Figur. Mal offensichtlich wie in *Sherlock* (seit 2010) und *Elementary* (seit 2012), mal subtiler in *House M.D.* (2004-12) oder *True Detective* (seit 2014), verdeutlicht dies Kelleters Aussage von der Wiederholung als seriellem Grundprinzip.

<sup>7</sup> Beispielsweise führten Leserproteste 1903 zur Wiederauferstehung der Romanfigur *Sherlock Holmes* und der Erfolg der Serie *Raumschiff Enterprise* war Grundlage für unzählige Spin-Off-Serien, die im gleichen Universum angelegt sind (vgl. Kelleter 2012a: 24).

<sup>8</sup> Dazu muss gesagt werden, dass Rezipienten-produzierte Paratexte nur von einer Minderheit der Zuschauer wahrgenommen werden und ihr Einfluss auf die Serienproduzenten bestenfalls als gering zu bewerten ist.

## Narrative Kategorisierung

Bezüglich der Erzählung unterscheidet Mittell (2010) Serien heute in die Kategorien **miniseries**, **anthology series**, episodic **series** und **serials**<sup>9</sup> und entspricht damit dem allgemeinen Tenor der Fernsehforschung, die im Kern zwischen Episodenserien und Fortsetzungsserien unterscheidet.<sup>10</sup> Newcombs (2004) Konzept der **cumulative narratives** umschreibt hingegen eine Hybridform, welches zwar Handlungen episodisch abschließt, dabei jedoch Figurenaspekte und Elemente der Handlung vorheriger Episoden aufgreift. Dieses Konzept kann gerade in der Auseinandersetzung mit Formaten des Quality TV hilfreich sein. So umfasst in *The Sopranos* jede Episode mindestens vier Handlungsstränge. Zwei davon sind hierarchisch gleichgestellt und steuern auf einen Konflikt zu, ein Dritter beleuchtet einen Charakterzug einer Figur, der in kommenden Episoden von Bedeutung sein kann und ein vierter Handlungsstrang dient häufig der humoristischen Auflockerung des Szenarios (vgl. Mikos 2012: 47 nach Kraus 2011: 37). Während die Handlung innerhalb einer Episode nicht selten ihren Anfang und ihr Ende findet, treibt die Entwicklung der Charaktere die Serie vorwärts (vgl. ebd.).

## Die Vorteile erzählerischer und ästhetischer Komplexität

Die ambivalenten Charaktere sind eng an die Handlung gebunden, was den Zuschauer auffordert, sich an der Geschichte zu beteiligen, selbst Schlüsse zu ziehen zwischen einzelnen Episoden und der staffelübergreifenden Handlung (vgl. Mikos 2012: 47 nach Winter 2010: 165). Die narrative Komplexität dient auch ökonomischen Interessen, verspricht sie doch eine hohe Rewatchability<sup>11</sup>, wodurch sich der Fokus der kommerziellen Auswertung weg von der linearen Fernsehausstrahlung hin zur

---

<sup>9</sup> Miniserien ähneln dem im deutschen Fernsehen etablierten Mehrteiler, Anthologie-Serien umfassen pro Staffel meist acht bis zehn Episoden und beenden innerhalb dieser Erzählzeit ihre Geschichte. Episodische Serien schließen innerhalb einer Folge eine begonnene Geschichte auch ab, was den Einstieg für neue Zuschauer erleichtert (dazu auch Mikos 1994). Serials hingegen sind von fortlaufender Handlung geprägt, die Charaktere und die Geschichte entwickeln sich über mehrere Folgen, Staffeln oder gar die komplette Serie – das Verpassen einer Episode kann zu Verständnisschwierigkeiten beim Rezipienten führen (siehe auch Kozloff 1992, Eick 2007).

<sup>10</sup> Der Fokus der Arbeit liegt überwiegend auf US-amerikanischen Produktionen deren Vergegenwärtigung soll auch aus dem Selbstverständnis ihrer Macher gelingen. Darum werden auch die entsprechenden Fachtermini verwendet.

<sup>11</sup> Meint die Möglichkeit – ja mitunter Notwendigkeit – der Mehrfachrezeption einer Serienepisode. Zeitenössische Fernsehserien sind in ihrer Ästhetik und Narration so komplex, dass sie die volle Aufmerksamkeit des Zuschauers voraussetzen, möchte dieser der Handlung folgen und zahlreiche Verweise entdecken. Fernsehen dieser Art taugt nicht mehr zur Berieselung nebenbei, sondern animiert dank seiner Komplexität zum wiederholten Anschauen identischer Inhalte – und widerspricht damit einem klassischen Merkmal populärer Kunst, die im Regelfall auf schnellen Konsum und ebenso schnelles Vergessen abzielt (siehe auch Kelleter 2010: 59).



Rezeption auf DVD-Boxen (bzw. heute Blu-ray und VoD-Angebote) verlagert.<sup>12</sup> Maßstäbe hinsichtlich erzählerischer Komplexität setzt *Lost* mit bis zu zehn parallel erzählten Handlungen innerhalb einer Episode und der Ausdehnung der episodенübergreifenden Geschichte auf vier Zeitebenen.<sup>13</sup> Spannung entsteht dabei unweigerlich auch, weil die Zuschauer nie mehr als die Charaktere wissen. Die aus offen bleibenden Handlungssträngen resultierende Konfusion gepaart mit jener, hervorgerufen durch die Komplexität der Zeitebene, erreicht auf der einen Seite eine Zuschauerbindung bei Hardcore-Fans, sorgt aber auf der anderen Seite auch dafür, dass viele Zuschauer im Laufe der Serie aussteigen (vgl. Mikos 2012: 48).

### **Serienkult und Kultserien**

Waren Fernsehserien früher nur marginale Kulterscheinungen, ist dies heute eines ihrer bedeutsamsten Eigenschaften, sagt Winter (2013). Eine Serie, die maßgeblich dazu beigetragen hat, dass der Serienkult von den Nischen des Science-Fiction und Horror-Genres der 1960er Jahre in den Mainstream gelangt, ist *The Simpsons* (seit 1989), die an die popkulturellen Referenzen von *The Flintstones* (1959-66) anknüpft, aber diese seit nun mehr über 25 Jahren zu einem unfassbar dichten Netz intertextueller Bezüge mit Tagesaktualität verwoben hat, womit ein weiterer Wesenszug des Quality TV benannt ist (vgl. Winter 2013: 67). Ob eine Serie zum Kultobjekt taugt, hänge immer von ihrem Publikum und dessen sozialer Lebenswirklichkeit ab, so der Autor weiter. „Kulte als Manifestationen des Populären entstehen, wenn soziale Formationen sich um einen medialen Text (Film, Fernsehserie, Star etc.) gruppieren, sich auf diesen spezialisieren, ihn in ritualisierten Praktiken wiederholt aneignen und zu einem wichtigen Bestandteil ihres Lebens machen“ (Winter 2013: 69). Basis für populäre Kulte sei die Selbstreflexivität der Medienkultur und das Bewusstsein ihrer Anhänger, sich in einem intertextuellen Netz gemeinsam verstricken zu können (vgl. Winter 2013: 72).<sup>14</sup>

Auch wenn somit ein formeller Rahmen von Merkmalen existiert, schaffe vorwiegend immer noch das Publikum durch interpretative Praktiken und nicht die Industrie diese

---

<sup>12</sup> Eine realistische Einschätzung hinsichtlich der entstehenden finanziellen Verluste durch illegale Rezeptionswege ist wegen der mangelnden Datengrundlage schwierig.

<sup>13</sup> Auf die Spitze getrieben hat die narrative Komplexität vermutlich *The Wire*. Im Laufe der Jahre wächst der Cast an wichtigen Figuren auf über 80 Personen an und in einer einzelnen Episode werden mitunter 20 verschiedene Handlungsstränge aufgegriffen und weitergestrickt (vgl. Jukes 2009).

<sup>14</sup> Winter erläutert mit Verweis auf Eco (1985) das Beispiel des Spielfilms *Casablanca* von 1942. Aufgrund der vielen Klischees, die er bedient, seiner vielfältigen Themensetzung und seiner chaotischen Produktionsumstände musste der Film zum Kult avancieren. Ähnlich verhalte es sich mit *Twin Peaks*, wo die Klischees aus Seifenoper, Horrorfilm und Polizeiserie in Verbindung mit dem amerikanischen Kleinstadtleben und den New-Age-Sehnsüchten des Amerikas der frühen 1990er Jahre ein mysteriöses Universum ergeben (vgl. Lavery 1995).

Objekte, auch wenn im Fall der Fernsehserie mithilfe moderner Produktions- und Marketingmechanismen immer wieder der Versuch unternommen wird. (vgl. Winter 2013: 76). Das Quality TV in seiner Entwicklung spiegelt mit der Nachahmung sogenannter Kultformate (auf *Twin Peaks* folgen u.a. *The X Files* (1993-2002) und *Buffy – The Vampire Slayer* (1997-2003)) die übliche Strategie der Vereinnahmung wider, mit der die Kulturindustrie schon immer auf Praktiken populärer Kreativität reagiert hat, so Winter (vgl. 2013: 81) abschließend.

### **Kinematographische Reduktion? Mitnichten.**

Unterstützt wird die erzählerische Komplexität bei zeitgenössischen Fernsehserien durch eine filmästhetische Visualisierung, wobei die Budgets für die Produktion einzelner Episoden ebenso variieren wie die Auslegung dessen, was gemeinhin unter Schauwerten verstanden wird: besonderer Realismus durch die Dreharbeiten an Originalschauplätzen (u.a. *The Wire* (2002-08), *Breaking Bad* (2008-13)), die detailgetreue Ausstattung bei historisch angesiedelten Stoffen (u.a. *Mad Men* (2007-15), *Boardwalk Empire* (2010-14)) oder ein typischer Kino-Look, erreicht durch außergewöhnliche Kameraarbeit und den Einsatz visueller Effekte (u.a. *True Detective* (seit 2014), *Game of Thrones* (seit 2011)).<sup>15</sup>

*Breaking Bad* ist eines der herausragenden Beispiele. In der Serie wird das Bild selbst Teil der Handlung, nichts passiert ohne Grund und auch beim wiederholten Ansehen, entdeckt der Zuschauer immer wieder neue visuelle Vorwegnahmen kommender Ereignisse oder die bildliche Unterstützung der charakterlichen Entwicklung der Figuren (vgl. Abbildung 2).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *True Detective* beeindruckt nicht nur durch die atmosphärische Inszenierung der Stimmungen in den amerikanischen Südstaaten, sondern auch durch stilistisch herausragende Momentaufnahmen, wie beispielsweise eine sechsminütige Verfolgungsjagd, die ganz ohne Schnitt auskommt. Regisseur Cary Fukunaga äußert sich u.a. hier zu den Dreharbeiten: <http://www.mtv.com/news/1722001/true-detective-long-take/>.

<sup>16</sup> Die Seite [buzzfeed.com](http://www.buzzfeed.com/robinedds/look-on-my-works-ye-mighty-and-despair#.fpYlzRGKO) hat unzählige Listen im Repertoire, die sich mit *Breaking Bad* auseinander setzen. Besonders gut wird der Stil des visuellen Erzählens in dieser dargestellt: <http://www.buzzfeed.com/robinedds/look-on-my-works-ye-mighty-and-despair#.fpYlzRGKO> (Autor: Robin Edds; letzter Aufruf am 11.01.15)



Das Etikett Quality TV steht sinnbildlich als Ergebnis einer Reihe von Veränderungen, die die Fernsehserie in den vergangenen Dekaden durchlebt hat und mit denen sich diese Arbeit ausführlich auseinandersetzt. Um den gegenwärtigen Einfluss des seriellen Erzählens im Medium Fernsehen nachvollziehen zu können, ist zunächst eine Betrachtung des historischen Kontexts des Serienformats notwendig.

## 2.2 Die Historie des Serienformats

*„It's a long trip, but if it works out, it's the last long trip we have to make.“<sup>17</sup>*

### Kulturelles Gut und kommerzielle Interessen

Ein bekanntes Gefühl stellt sich auch bei der letzten Folge der aktuellen fünften Staffel der HBO-Serie *Game of Thrones* beim Zuschauer ein. Der Abspann beendet eine ganze Reihe von Sequenzen, die das Publikum der Fantasy-Serie zähneknirschend und unruhig zurücklassen. Allein mit der Ungewissheit darüber, wie diverse Handlungsfäden mit der nächsten Episode – in diesem Fall an eine knapp einjährige Wartezeit geknüpft – fortgesetzt werden. Der Cliffhanger ist ein gängiges Stilelement

<sup>17</sup> Rick Grimes, *The Walking Dead* Staffel 5 Episode 9.

episodischer Erzählungen mit fortlaufender Handlung und hat seinen Ursprung bereits in den Geschichten aus Tausendundeiner Nacht.<sup>18</sup>

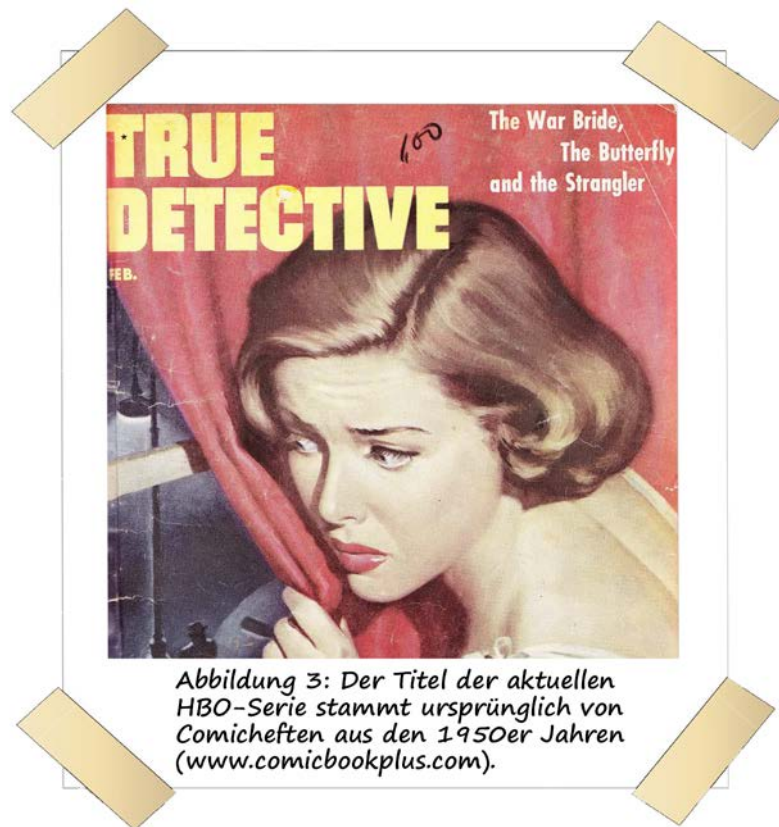
Diesem kulturellen Kontext serieller Anordnungen in Kunst und Literatur muss stets auch die Serialität als Prinzip zur Organisation in ihrem kommerziellen Rahmen gegenübergestellt werden. Serielles Erzählen dient seit jeher der Werbung. Werbung für den fortlaufenden Konsum der Erzählung selbst aber auch für das Medium an sich.<sup>19</sup> Der soziale Kontext, in dem serielle Erzählungen nicht nur entstehen, sondern auch in regelmäßigen Intervallen über Massenmedien publiziert werden können, setzt drei entscheidende Elemente voraus: eine Marktwirtschaft, eine für die profitorientierte Nutzung ausreichend entwickelte Kommunikationstechnologie und die Akzeptanz des Erzählens als Ware (vgl. Hagedorn 1995: 29).

Die kommerzielle Entwicklung serieller Erzählungen ist eng verbunden mit ebenjener der Massenmedien seit dem 19. Jahrhundert. Das erste Serienformat der modernen Populärkultur ist der kommerziell standardisierte und narrativ konzeptionierte Zeitungsroman. Eugène Sues *Die Geheimnisse von Paris* ist das bekannteste Beispiel und lässt 1842/43 in 147 Folgen die Zahl der Abonnenten der französischen Tageszeitung *Le journal des débats* ansteigen (vgl. Wedel 2012: 22f.). Die Zeitung erschließt neue Zielgruppen und ist nun auch für Menschen fernab des Bildungsbürgertums als Medium des täglichen Konsums interessant. Es folgt um die Jahrhundertwende neben dem, was heute als Groschenroman aus Bahnhofsbuchhandlungen bekannt ist, mit dem Comicstrip die Etablierung einer weiteren seriellen Erzählform. Anfangs für die ganze Familie interessant, entdecken Verleger in den 1930er Jahren männliche Erwachsene als bevorzugte Zielgruppe (vgl. Abbildung 3) und etablieren zeitlose Helden wie etwa *Tarzan* (ab 1929), *Dick Tracy* (ab 1931) oder *Flash Gordon* (ab 1934) (vgl. Hagedorn 1995: 29).

---

<sup>18</sup> Der persische König Schahrayâr, von seiner Frau mit einem Sklaven betrogen und deshalb an der Treue aller Frauen zweifelnd, heiratet jeden Tag eine neue Frau und lässt diese am nächsten Morgen töten. Scheherazade, Tochter des Wesirs, lässt sich mit ihm vermählen und beginnt dem König Nacht für Nacht eine Geschichte zu erzählen, deren Erzählung sie am Höhepunkt immer wieder unterbricht und auf die Fortsetzung am folgenden Abend hinweist. Die Neugier des Königs lässt ihn seine Frau am Leben lassen und nach 1001 Nächten ist er von ihrer Treue überzeugt (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Scheherazade>).

<sup>19</sup> Hagedorn (1995: 29) dazu treffend: „When a medium needs an audience, it turns to serials“.



Kommerzielle Interessen der größten US-Zeitungsverleger sind es auch, die den Sprung des Serienformats ins Kino des frühen 20. Jahrhunderts ermöglichen.<sup>20</sup> Während Comicstrips Vorlage für frühe Animationskurzfilme sind, bedienen sich ihre Realfilmpendants der Zeitungs- und Groschenromane und zeigen Kriminal-, Western- und Abenteuergeschichten, idealerweise reißerisch inszeniert. Sowohl Intermedialität als auch die medienübergreifende Verwertung von Figuren und Stoffen sind heute noch maßgebliche Merkmale populärer Serialität (vgl. Wedel 2012: 23).

Auf das Kino folgt das Fernsehen<sup>21</sup>, welches in den USA nicht nur schnell zum Massenmedium avanciert, sondern sich bis heute zum wichtigsten Medium für serielle Erzählungen entwickelt hat. Zunächst überwiegen familientaugliche Serien

<sup>20</sup> Der Konkurrenzkampf der großen Verlage lässt diese das Kino als Plattform der crossmedialen Vermarktung für sich entdecken. Massenkompatible Kurzfilme sollen so das Interesse neuer potenzieller Leser wecken, die die Fortsetzung der Geschichten im Zeitungsformat konsumieren. Schnell werden sich die Produzenten jedoch der wirtschaftlichen Zugkraft der Kurzfilmserien bewusst und beginnen unabhängig von den Zeitungsverlegern mit der Produktion. Diese Filme stehen in Wettbewerb zu Serien in Radio- und Comicform, adaptieren deren Stoffe und überleben bis in die 1950er Jahre, als das Fernsehen die Aufmerksamkeit der Menschen weckt (vgl. Hagedorn 1995: 34).

<sup>21</sup> Der Begriff Fernsehen meint an dieser Stelle die traditionelle Bezeichnung für ein kastenförmiges Gerät mit analogem Antennenanschluss, kleiner Senderauswahl und Schwarzweißbild.

verschiedener Genres, deren Erzählweise häufig von den alten Soap Operas<sup>22</sup> aus dem Radio inspiriert ist. Auch das Tagesprogramm bietet leichte Unterhaltungskost. *Lassie* (ab 1954) und *Flipper* (ab 1964), Seifenopern wie *General Hospital* (seit 1963) oder die Weltraumabenteuer des *Raumschiff Enterprise* (ab 1966) gehören ebenso zu den Pionierformaten der Familienunterhaltung wie abendliche Krimis: *77 Sunset Strip* (ab 1958), *Die Straßen von San Francisco* (ab 1972) oder *Kojak – Einsatz in Manhattan* (ab 1973).

### Fernsehserien im Wandel

Ende der 1970er Jahre verändert sich die Serienlandschaft aus erzählerischer Sicht. Romanverfilmungen in Form von Miniserien, die an aufeinanderfolgenden Abenden gezeigt werden sowie für das Fernsehen überarbeitete Hollywood-Filme wie *Der Pate* (1977) oder *Das Boot* (1985) bringen neben episch breiten Handlungssträngen plötzlich auch gesellschaftlich relevante Stoffe auf den Bildschirm. Ein Einschnitt ist die Etablierung von Primetime-Serials<sup>23</sup> wie *Dallas* (ab 1978) oder *Dynasty* (dt. Denver Clan; ab 1981). Parallel entwickeln Serien ein Bewusstsein für ihre eigene Künstlichkeit und wechseln, gespickt mit selbstreferenziellen Verweisen, mitunter sprunghaft das Genre innerhalb ihrer Erzählung. *The X Files* (1993-2002), *Buffy – The Vampire Slayer* (1997-2003) und auch *Ally McBeal* (1997-2002) sind dazu als Beispiele zu nennen.

Um das Jahr 2000 erfolgt eine erneute Zäsur, die rückblickend betrachtet ein (wiederholtes) goldenes Zeitalter des Mediums einleitet. Sowohl die Möglichkeiten ästhetischer Darstellung als auch die der kommerziellen Auswertung werden durch die Digitalisierung, die Etablierung von Kabel- und Pay-TV sowie neue Rezeptionsmöglichkeiten wie DVD-Boxen oder VoD bahnbrechend erweitert. Im Bewusstsein ein konvergentes Produkt zu sein, reflektieren sich die heutigen Serien sowohl auf ästhetischer als auch erzählerischer Ebene fortlaufend selbst und meistern

---

<sup>22</sup> Aufgabe dieser Seifenopern ist es, Hausfrauen zu erreichen und so das passende Werbeumfeld für Unternehmen der Gesundheits- und Kosmetikindustrie zu schaffen. Bei den Sponsoren der Formate herrscht die Überzeugung vor, die Loyalität der Hörer gegenüber den täglichen Serien würde sich ebenso auf ihre Produkte übertragen. 1940 werden 64 verschiedene Serials ausgestrahlt, die auch ausnahmslos die Top-10 der meistgehörten Programme ausmachen (vgl. Hagedorn 1995: 35f.). In den 1940er Jahren werden auch Kinder und Jugendliche als Zielgruppe interessant und die Formate samt ihrer Sponsoren entsprechend thematisch angepasst. Mit Auftauchen des Fernsehens wechselten viele Serials und, viel wichtiger, auch viele Sponsoren das Medium, so dass das Radio ab 1956 ganz ohne fiktionale serielle Formate auskommen muss (vgl. Hagedorn 1995: 37 nach Stedman 1971: 209).

<sup>23</sup> Serielle TV-Dramen, deren ausufernde Erzählungen das Schema der Familiensoap nicht nur revolutionieren, weil sie ihre Charaktere an bis dato unbekannte moralische Grenzen treiben, sondern auch weil Liebe, Verrat, Actionszenen und der Tod diverser Protagonisten einen Genre-Mix ergeben, der völlig neu daher kommt. Beide Elemente sind bis in die 1990er Jahre prägend für die US-Serienlandschaft (vgl. Wedel 2012: 26f.).

damit laut Wedel (2012: 27) etwas, was in der Moderne lang als Widerspruch galt: die Verknüpfung der Produktionskategorien Serialität und Qualität.

- ✓ Serialität gehört zu den ältesten Anordnungen des Erzählens und muss stets sowohl unter kulturellen als auch ökonomischen Aspekten betrachtet werden. Ihren Aufstieg erlebt sie mit der Etablierung der Massenmedien seit dem 19. Jahrhundert. Angetrieben von ökonomischen Interessen, erlebt sie dabei ausgerechnet im Medium Fernsehen eine Blütezeit kultureller Anerkennung.

## 2.3 Ein Medium im Wandel – die Neuerfindung des Fernsehens<sup>24</sup>

„Time for Dr. TV to perform a little surgery.“<sup>25</sup>

Bei einer genaueren Betrachtung des amerikanischen TV-Marktes und seiner Geschichte zeigt sich schnell, dass die wachsende Popularität serieller Erzählformen im Fernsehen gleichermaßen von einer dringenden Notwendigkeit als auch einer Menge Zufall in Gang gesetzt wurde.

### 2.3.1 Die Evolution des US-amerikanischen TV-Marktes

„Das Fernsehen ist tot. Lang lebe das Fernsehen“ (Borlund und Hansen 2007), schreibt das *Wired* Magazin 2007 und spielt damit auf die enormen Veränderungen an, die dieser Begriff in der Summe seiner Bedeutungen in den letzten zwei Dekaden erlebt hat. Laut Lotz (2007: 30) definiert sich Fernsehen heute nicht mehr als Medium, bloße Tätigkeit oder Technologie, sondern entspricht viel mehr einer Summe von Erfahrungen und Praktiken, die das Publikum mit dem Konsum verbindet.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Die Neuerfindung des Fernsehens meint in diesem Fall dessen Legitimation als Produktions- und Distributionsort und seine Emanzipation von der jahrzehntealten Bezeichnung als verdummendes, kommerzialisiertes Massenmedium. Dazu auch Newman/Levine: *Legitimizing Television* (2012).

<sup>25</sup> Homer Simpson, *The Simpsons* Staffel 2 Episode 12.

<sup>26</sup> Diese Erfahrung kann natürlich auch nichtfiktionale Inhalte wie Sportübertragungen, Dokumentationen oder Reality Formate einschließen.

## Ein historischer Überblick

Die Geschichte des Fernsehens in den USA ist in drei große Zeitabschnitte unterteilt.

1. Die sogenannte **Network-Ära** (Ende der 1940er bis Mitte der 1980er Jahre):

- geprägt von den drei großen Sendern NBC, CBS und ABC, mit Ursprung im Radio. Das Fernsehen als klassisches Massenmedium, welches in den Nachkriegsjahren wesentlich zur Identitätsbildung der Vereinigten Staaten beiträgt, so Lotz (2007: 8).
- Bei der Suche nach Inhalten wenden sich die Sender zunächst an Hollywood. Es etabliert sich das Modell der Defizitfinanzierung<sup>27</sup> und dominiert bis zum digitalen Zeitalter.
- Da die drei großen Networks ihre Monopolstellung auf dem Abnehmermarkt ausnutzen, greift der Staat mit den *Financial Interest and Syndication Rules* von 1970 regulierend ein. Der daraus resultierende Wettbewerb führt nicht nur zum Aufstieg von etlichen Independent Studios sondern nach Jahren der Fokussierung auf Kosteneffizienz auch zu einer Rückbesinnung der Networks auf die Inhalte.<sup>28</sup> Nach der Aufhebung der Regeln 1995 kehrt sich dieser Effekt für einige Zeit erneut um bis mit Beginn der 2000er Jahre wieder ein Gleichgewicht zwischen rein wirtschaftlich getroffenen und Entscheidungen zugunsten der produzierten Inhalte entsteht (vgl. Lotz 2007: 85ff).
- Langjährig geltende Regeln hinsichtlich Programmplanung und Marketing etablieren sich. Eine Fernseh-Season dauert seit den frühen 1960er Jahren stets von September bis Mai und entspricht dem Zeitraum eines US-amerikanischen Schuljahres. Erst 2003 wird dieses

---

<sup>27</sup> Die Studios produzieren Formate und tragen die Herstellungskosten. Gegen eine Lizenzgebühr, die die Produktionskosten jedoch nicht komplett deckt, darf ein Network ein Format (bspw. die Pilotfolge einer Serie) nun einmalig oder mehrmals ausstrahlen. Bei Erfolg bestellt ein Sender eine komplette Staffel, wodurch für das Studio die Möglichkeit entsteht, das Format auf anderen Märkten (Lokalfernsehen, internationaler Verkauf) anzubieten. Das Studio bleibt Eigentümer seiner Formate, muss im Gegensatz aber bei erfolglosen Produktionen, die nicht in Serie gehen, für das entstandene Defizit zwischen Produktionskosten und Lizenzgebühren aufkommen. Die Networks minimieren so ihr finanzielles Risiko für die Entwicklung und Umsetzung von Programminhalten, während das Modell den Studios die Möglichkeit auf erhebliche Gewinne bietet. So war die NBC-Sitcom *Friends* (1994-2004) mit Produktionsstart ein Defizitgeschäft für Warner Bros. Television, bringt dem Studio aber durch den Verkauf von Wiederholungsrechten der über 200 Episoden an lokale TV-Stationen sowie internationale Lizenzierung und DVD-Verkäufe bis heute mehr als drei Milliarden US-Dollar ein. (vgl. Lotz 2007: 83ff. nach Nielsen Media Research (2000)).

<sup>28</sup> Die Regulierungen werden 1991 wieder aufgeweicht und 1995 – mit der Begründung, die neue Sendervielfalt habe den Einfluss der „Big Three“ auf den Vertrieb reduziert – ganz außer Kraft gesetzt. Die Folge – eine erneute Monopolisierung – zeigt Abbildung 4 (vgl. Lotz 2007: 85ff).



Schema von einigen Sendern aufgebrochen, da der hohe Wettbewerb auch die Sommermonate interessant macht.<sup>29</sup> Ebenfalls aus den Anfangstagen des Fernsehens stammt der klassische 30-Sekunden-Werbespot, den es auch heute noch gibt.<sup>30</sup>

2. Die **Multichannel-Transition** (eine Übergangsphase von Beginn der 1980er bis zur Jahrtausendwende) ist gekennzeichnet durch die Etablierung von Fernbedienung, Videorekorder sowie dem analogen Kabelsystem:

- Die Breite des Programmangebotes wächst ebenso wie die Kontrolle der Zuschauer über die Inhalte.<sup>31</sup>
- Neue Networks wie FOX (1986), The WB (1995), UPN (1995) und unzählige Kabelsender lassen den Marktanteil der „*Big Three*“ in den 1980er Jahren von 90 auf 64 Prozent fallen.
- 2003 empfängt ein durchschnittlicher amerikanischer Haushalt bereits mehr als 100 Kanäle, darunter auch werbefreie Bezahlsender (vgl. Lotz 2007: 13).<sup>32</sup> Diese Vielfalt und die sich wandelnden Sehgewohnheiten machen aus dem Massen- immer mehr einen Nischenmarkt.<sup>33</sup> Programme müssen nicht mehr der ganzen Familie gefallen und so entstehen Spartenkanäle wie ESPN (1979), CNN (1980) und MTV (1981).

---

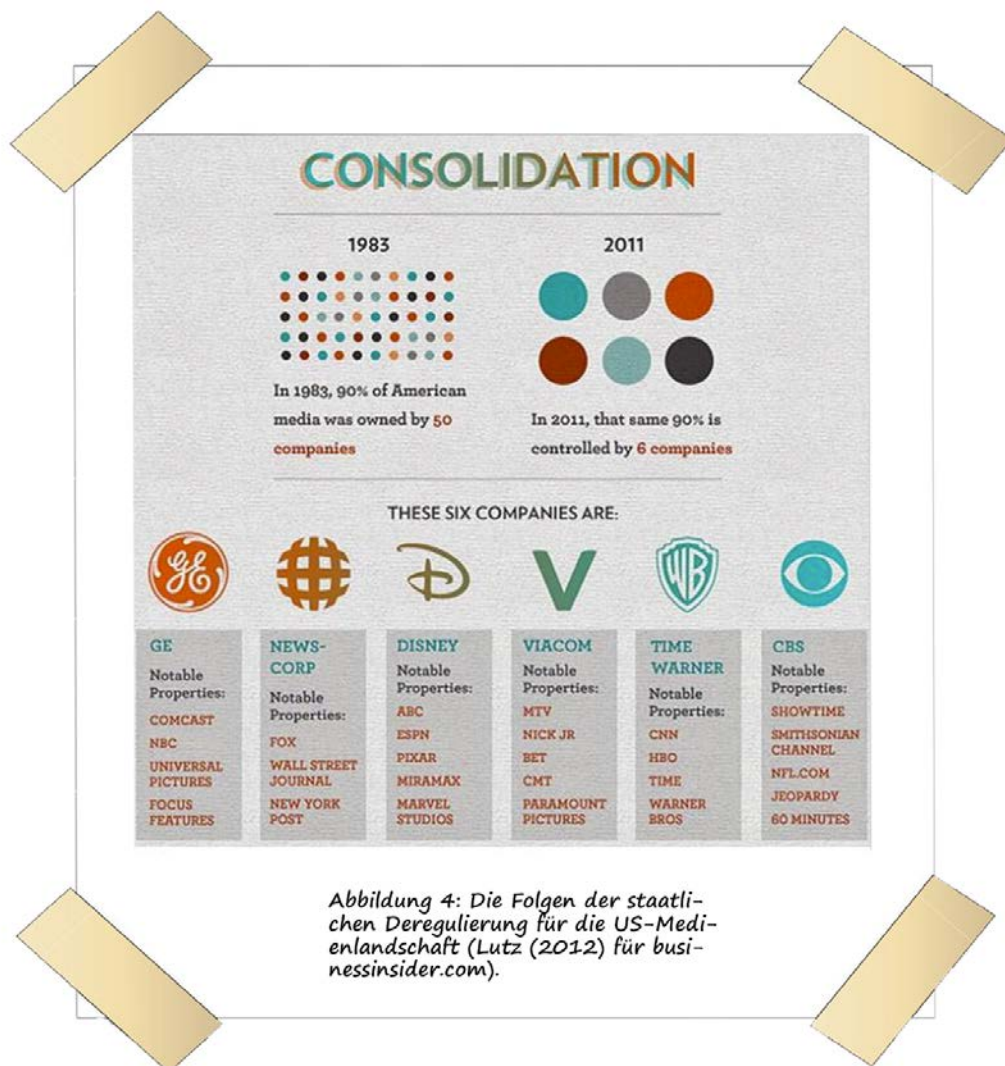
<sup>29</sup> FOX etabliert sich bereits in den 1980er Jahren auf diese Art, indem der Sender während der Sommermonate neue Formate gegenüber den typischen Wiederholungen der großen drei Networks programmiert. Als Ende der 1990er Jahre die Kabelsender beginnen, mit eigenproduzierten Serien im Sommer mehr und mehr Zuschauer von den Networks wegzulocken und diese auch im Herbst nicht zwingend wieder zurückkehren, wächst auf Seiten der Networks die Einsicht der Notwendigkeit neuer Programmstrategien (vgl. Lotz 2007: 101f.).

<sup>30</sup> Zu Beginn des Fernsehens dominiert die aus dem Radio übernommene Werbeform des Sponsorings. Erst in den 1950er Jahren wächst das Interesse der Networks, die Kontrolle über ihre Inhalte zu erlangen und dieses Modell endet. Es zählt Kosteneffizienz, weshalb die 1960er Jahre von Billigprogrammen geprägt sind, die Werbeindustrie kann sich nur noch beteiligen statt ganze Formate zu finanzieren. Zunächst etabliert sich ein gängiges Modell der Vorabfinanzierung: die Networks verkaufen bereits im Frühjahr bis zu 90 Prozent ihrer Werbezeit, haben so Planungssicherheit, ehe überhaupt die Produktion der Formate beginnt und bieten im Gegenzug großzügige Rabatte. Auch können so Werbezeiten starker und weniger gut laufender oder neuer Formate gebündelt verkauft werden (vgl. Lotz: 156ff).

<sup>31</sup> 1988 abonnierte jeder zweite US-Haushalt Kabelfernsehen – die von Analysten vermutete Grenze, deren Überschreiten notwendig sei, damit Kabelanbieter profitabel wirtschaften können. 2000 waren es 68 Prozent (Lotz 2007: 52f.). Mit der einsetzenden Digitalisierung steigt insgesamt die Verbreitung von Kabelsendern, weil mit Satellit und Breitbandinternet weitere Vertriebsnetze ausgebaut werden. 2011 zahlen 90 Prozent aller US-Haushalte monatliche Gebühren für ihr Fernsehprogramm (Nielsen 2011: <http://www.nielsen.com/us/en/insights/reports/2012/cross-platform-report-q3-2011.html>).

<sup>32</sup> Wobei belegt ist, dass die überwiegende Mehrheit an Zuschauern nur ein kleines sogenanntes Relevant Set nutzt. In Deutschland entfallen beispielsweise 80 Prozent des TV-Konsums auf die sechs größten Sender (vgl. Giersberg (2012)).

<sup>33</sup> 2003 sind beinahe 99 Prozent der US-Haushalte in Besitz eines Videorekorders, der zeitversetzten Fernsehkonsum und das Zusammenstellen eigener Mediatheken ermöglicht (vgl. Lotz 2007: 52).



3. Das bisher letzte Kapitel ist die **Post-Network-Ära**, die gewissermaßen bereits in der Etablierung unzähliger neuer Sender und diverser Technologien ihren Anfang genommen hat.

- Ab 2005 verändert sich das Distributionsmodell der Fernsehbranche noch einmal gravierend.<sup>34</sup> Nachdem die DVD den Networks bereits die Vergänglichkeit von exklusiven Programminhalten vor Augen führt und gleichzeitig neue Einnahmemöglichkeiten offeriert, machen VoD-

<sup>34</sup> Eindrucksvoll hat die Musikbranche zuvor bewiesen, wie schnell ein Imperium zugrunde gehen kann, ist es nicht bereit nach alternativen Vertriebsmodellen zu suchen – eine Warnung für das Fernsehen, so Lotz (2007: 123).

Angebote für den PC und tragbare Endgeräte deutlich: Die Kontrolle über die Inhalte liegt endgültig in den Händen der Zuschauer.<sup>35</sup>

### Der Einfluss der Digitalisierung

Um im fragmentierten Zuschauermarkt noch ausreichend viele Menschen zu erreichen, gehen die großen Medienkonglomerate zunächst dazu über, Serien nach Absetzungen oder als Wiederholung zwischen ihren Networks und Kabelsendern hin und her zu tauschen, worin Kritiker eine Gefahr für unabhängig produzierende Studios sehen (vgl. Lotz 2007: 125ff).

VoD-Angebote genießen gegenüber DVD-Boxen einen unschlagbaren Vorteil: die beinahe lächerliche Produktions- und Vertriebskosten eines Downloads. Mit YouTube wächst ein gigantischer alternativer Anbieter von bewegten Bildern heran. 2006 geht AOLs Plattform In2TV in den USA online, eine Bibliothek mit mehr als 14.000 Episoden 300 verschiedener Serien. Ähnlich revolutionär ist zu gleicher Zeit ein Deal zwischen ABC und Apple, infolgedessen Zuschauer Episoden unmittelbar nach der TV-Ausstrahlung für 1,99 US-Dollar auf ihrem iPod schauen können (vgl. Lotz 2007: 141). Den unzähligen Experimenten mit neuen Finanzierungs- und Vertriebsmodellen über das Internet gehen Verluste auf Seiten der bisherigen Geschäftsmodelle voraus. Quasi über Nacht haben Regeln, die eine Industrie über 50 Jahre prägen, ihre Gültigkeit verloren. Die Bedeutung der Lokalsender schwindet, weil immer mehr Haushalte über Kabel, Satellit oder Breitbandinternet erreichbar sind. Independent Studios und Amateur-Produzenten haben es indes wesentlich leichter ein internationales Publikum zu erreichen als noch in der Network-Ära (vgl. Lotz 2007: 131ff). Die gestiegene Rentabilität kleinster Zuschauerzahlen und die Fülle an Finanzierungsmechanismen sind entscheidende und dauerhafte Veränderungen, in deren Konsequenz eine vielfältigere Palette an Inhalten steht (vgl. Lotz 2007: 148).<sup>36</sup>

Seit der Jahrtausendwende wird ganzjährig um Marktanteile gekämpft, was der Kreativindustrie einen wachsenden Einfluss beschert. Da sowohl Networks als auch Kabelsender wie FX oder der Premiumsender HBO ihre Programme flexibler gestalten,

---

<sup>35</sup> Der Verkauf von Fernsehformaten auf DVD bringt bis 2005 2,6 Milliarden US-Dollar ein, was einem Gesamt-Marktanteil von 20 Prozent entspricht. Die FOX-Serie *24* generierte mit der Veröffentlichung der ersten drei Staffeln auf DVD 72,1 Mio. US-Dollar. *Buffy – The Vampire Slayer* ist während der linearen Ausstrahlung nie der große TV-Hit, die sechs Staffeln auf DVD bringen aber Einnahmen von über 123 Millionen US-Dollar. HBOs Einnahmen mit den ersten Staffeln der Serie *The Sopranos* decken deren Produktionskosten vollständig (vgl. Lotz 2007: 128f. nach Lippman (2006) und Koeppel (2005)).

<sup>36</sup> Rupert Murdoch stellt 2006 fest: „Power is moving away from those who own and manage the media to a new and demanding generation of consumers – consumers who are better educated, unwilling to be led, and who know that in a competitive world they can get what they want, when they want it [...]“ (Lotz 2007: 150).

entstehen neue Möglichkeiten des seriellen Erzählens. Eine von Season zu Season variierende Episodenanzahl bringt nicht nur viele Akteure aus Hollywood in die angenehme Situation, in ihren Terminkalendern Platz für Fernsehprojekte zu finden, sie bietet Autoren und Produzenten auch mehr Spielraum hinsichtlich dessen, wie sie welche Geschichten erzählen möchten.

Die Flexibilisierung der Programmpläne führt bei Anhängern des traditionellen linearen Fernsehkonsums mitunter auch zu Konfusion, weil diese ihre langjährigen Sehgewohnheiten plötzlich gestört sehen. In der Konsequenz sind die Sender gleichermaßen dazu angehalten, ihre Kompetenzen in den Bereichen Marketing und Promotion zu erweitern (vgl. Lotz 2007: 105f.).<sup>37</sup> Ferner haben sich Methoden der Publikumsforschung und Marktanalyse weiter entwickelt, wodurch eine viel genauere Ansprache bestimmter Zielgruppen möglich ist. Der Wunsch der Werber, stets eine Zielgruppe junger, gut situierter Erwachsener zu erreichen, hat elementaren Einfluss auf die Entwicklung unkonventioneller Inhalte, welche durch die neuen Freiheiten an Finanzierungs- und Programmierungsmöglichkeiten gestärkt wird (vgl. Lotz 2007: 153ff). Die Digitalisierung ebnet den Weg für bis dato unvorstellbare Werbeformen: grafische Einbindungen, Sponsoring von öffentlichen Veranstaltungen oder digitales Product-Placement in älteren Formaten sind Standard und vom Publikum akzeptiert. Damit einher geht eine generell veränderte Werbewahrnehmung im Alltag der Menschen (vgl. Lotz 2007: 161ff).<sup>38</sup> Heute gehören Product-Placement, Branded Entertainment<sup>39</sup> oder Eventepisoden, die von einem Sponsor präsentiert werden nicht nur zum US-amerikanischen Fernsehalltag. 2004 geben die Zuschauer erstmals mehr Geld unmittelbar für Inhalte aus, als die Industrie für Werbezeiten zahlt (vgl. Lotz 2007: 188). Das Bezahlfernsehen mit seinem Geschäftsmodell, Menschen mit unkonventionellen Formaten davon zu überzeugen, monatlich freiwillig für deren Konsum zu zahlen<sup>40</sup>, hat sich etabliert und enormen Einfluss auf die kreativen

---

<sup>37</sup> Cross-Promotion, virales Marketing und Transmedia Storytelling über soziale Netzwerke gehören genauso zu den Innovationen des neuen Jahrtausends wie das Einbinden von Meinungsführern in Kampagnen oder das Selbstbewusstsein, Formate auszustrahlen, die sich vom Rest der Fernsehlandschaft laut eigener Aussage bahnbrechend unterscheiden und damit weite Räume der popkulturellen Berichterstattung einzunehmen, wie es HBO praktiziert (vgl. Johnson 2012: 28ff).

<sup>38</sup> Beispiel ist die Videoplattform YouTube: die von vielen Künstlern in ihre Videos eingebauten Produktplatzierungen gehören zum Geschäftsmodell und werden von der jungen Zielgruppe gar nicht als störend wahrgenommen, wie es bei klassischer Werbung häufig der Fall ist.

<sup>39</sup> Hauptaugenmerk der Handlung eines Formats ist die Inszenierung bestimmter Produkte. (vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Branded\\_Entertainment](https://de.wikipedia.org/wiki/Branded_Entertainment)).

<sup>40</sup> Für Premium-Bezahlsender ist weniger die Reichweite einzelner Formate zu bestimmten Zeiten relevant, sondern dass dank attraktiver Inhalte Abonnements von Zuschauern verlängert werden. Mit *Sex and the City* (1998-2004) bedient HBO beispielsweise die Zielgruppe junger, gehobener, berufstätiger Frauen, für die das US-amerikanische Fernsehen bis dato keine expliziten Angebote macht. Staffel 1 mit zwölf Episoden ist zunächst aus Quotensicht kein Erfolg, was nicht zuletzt auch an der geringen Reichweite von HBO liegt – nur jeder dritte amerikanische Haushalt empfängt den Sender seinerzeit. Die

Produktionsprozesse (vgl. Lotz 2007: 160). Obwohl oder gerade weil das Publikum sich dem klassischen Werbespot immer häufiger entziehen kann, wird Fernsehunterhaltung für den Einzelnen mit den Jahren immer teurer.<sup>41</sup>

Trotz des Wandels sind die großen Networks immer noch Produzenten einiger der weltweit zuschauerstärksten Formate, nur ist das nicht mehr allein entscheidend. Kritiker und Presse befinden das Mainstreamfernsehen trotz der enormen Quotenerfolge kaum noch für relevant. Viel lieber befassen diese sich ausführlich mit den provokanten Formaten des Kabelfernsehens – und betreiben somit auch eine Form der Werbung, so Lotz (2007: 215) weiter. Auch wenn Technologien wie DVDs, Festplattenrecorder und VoD-Angebote insgesamt bisher eher Ergänzung zum linearen Fernsehangebot sind, haben die großen Networks mit den Jahren an Kontrolle und Einfluss auf Produktions- und Vertriebsbedingungen verloren. Besonders deutlich wird das am Sehverhalten der Generation Y. Schauten 2008 noch 82 Prozent von ihnen während der Primetime klassisch fern, sind es 2012 nur noch 57 Prozent – sowohl die zeitversetzte Rezeption aufgezeichneter Inhalte sowie das Nutzen von VoD-Angeboten haben binnen vier Jahren von 15 auf 40 Prozent zugenommen. Auch die Nutzung von Second-Screen-Inhalten auf Smartphones, Tablets oder Laptops parallel zum Fernsehkonsum liegt 2012 bereits bei knapp 50 Prozent (Tice 2012: 17ff).

Medien werden heute nicht mehr nur geschaut sondern genutzt.<sup>42</sup> Dennoch bescheinigt Lotz dem Fernsehen noch ausreichend institutionelle kulturelle Relevanz.<sup>43</sup>

---

Quoten steigen mit Staffel zwei und über den DVD-Vertrieb verdient HBO bis zum ersten Halbjahr 2003 über 65 Mio. US-Dollar mit dem Format. Außerdem ist *Sex and the City* die erste eigenproduzierte Serie des Kabelfernsehens, welche sowohl international als auch national lizenziert wird (vgl. Lotz 2007: 215ff).

<sup>41</sup> Laut US-Arbeitsbehörde gibt der Durchschnitts-Amerikaner jährlich mehr Geld für Unterhaltung aus als für Kleidung, Dienstleistungen oder Benzin (<http://www.bls.gov/news.release/cesan.htm>).

<sup>42</sup> Diese Vermischung aus „viewing“ und „using“ nennt der Theoretiker für neue Medien Dan Harries treffenderweise „viewsing“ (nach Lotz 2007: 17).

<sup>43</sup> Und unterteilt diese in mindestens vier Bereiche: **1. Fernsehen als elektronischer öffentlicher Raum** dient der Aufgabe, ideologische Positionen zu verhandeln, auch wenn das Publikum längst nicht mehr so heterogen ist und die Zuschauerzahlen niedriger als in der Network-Ära sind. **2. Fernsehen als subkulturelle Plattform** verdeutlicht an der Vielzahl an Special-Interest-Angeboten, die heute bspw. für ethnische Minderheiten der USA existieren und das Fernsehen somit immer noch vielfältige Weltansichten ermöglichen. **3. Fernsehen als Fenster zu fremden Welten** Eltern schauen z.B. MTV um Einblick in die Welt ihrer Teenager-Kinder zu bekommen. **4. Fernsehen als selbstbestimmte, abgeschlossene Gemeinschaft**, die heute fließende Grenze zwischen Rezipient und Konsument: Soziale Netzwerke wie YouTube etablieren eigenproduzierte Inhalte und tragen weiter zur Individualisierung unserer Programme bei. Ein origineller Videoclip auf YouTube erreicht Zuschauerzahlen, die jene des linearen Fernsehens mitunter übertrumpfen. Es wachsen eigene Gemeinschaften heran, fernab der klassischen Mediennutzungs- und -messung, der interaktive Zugang zu einem Massenmedium ist bedeutend leichter als noch vor einigen Jahren (vgl. Lotz 2007: 40ff).

Bei einem Blick auf die thematische Programmvietfalt und deren Rezeption lässt sich dem nicht widersprechen. Das zeitgenössische Quality TV – repräsentiert durch diverse hochwertige serielle Formate – ist als einflussreiche Kunstform des 21. Jahrhunderts akzeptiert und diskutiert.<sup>44</sup> Dies ist nicht nur der Verdienst der Digitalisierung, sondern vor allem auch der herausragenden Arbeit einiger Kreativer, die zur richtigen Zeit am richtigen Ort auf die richtigen Menschen treffen.

- ✓ Das US-Fernsehen befindet sich seit seiner Etablierung als Massenmedium in den 1940er Jahren in einer Transformation. Wesentliches Merkmal, welches das Medium Fernsehen zu einer heute akzeptierten Form der Kunst werden ließ, ist – bedingt durch technische Innovation und die Digitalisierung – sein gegenwärtiger Charakter als Nischenmarkt. Neue Erlös- und Distributionsmodelle führen zu einem Boom der Kreativwirtschaft und innovativen seriellen Erzählformen. Die Kontrolle über Inhalte, Zeit und Ort der Rezeption liegt heute in den Händen der Zuschauer und bekräftigt diese Entwicklung.

### 2.3.2 Neue kreative Freiheit – Creator, Showrunner und Co.

*„These people are just using us! They are playing some kind of game and we are just the pieces!“<sup>45</sup>*

Was einen Großteil der renommierten und gleichermaßen weltweit populären Serien gemeinsam haben, ist die Zeile „Created by...“ in den Opening Credits.<sup>46</sup> Zeitgenössische Fernsehserien sind das Produkt exzellenter Teamarbeit, doch entstammt die Ausgangsidee häufig dem Kopf einer Person. Der Showrunner<sup>47</sup> trägt gegenüber Studio und Sender die größte Verantwortung bei der optimalen Umsetzung der eigenen Vision. Dabei verschwimmen die Aufgabenbereiche zunehmend

<sup>44</sup> Kelleter (2010: 64) erläutert am Beispiel von *The Wire* die heutzutage beliebte Einordnung von Fernsehserien in den Kunstkanon anhand traditioneller Betrachtungskategorien: 1) *The Wire* sei ein bleibender Text, der erinnerungswürdig ist. 2) sei der Text in sich abgeschlossen, also die Seriedramaturgie des Produkts zugunsten einer werkästhetischen Episodendramaturgie reduziert und 3) die Verunsicherung der alltäglichen Weltsicht, in dem die Serie einen kritischen Blick auf die soziale Wirklichkeit werfe.

<sup>45</sup> Desmond Hume, *Lost* Staffel 5 Episode 6.

<sup>46</sup> Auch Intro oder Vorspann genannt, erfolgt hier i.d.R. eine Auflistung der wichtigsten ab der Produktion beteiligten Kreativen.

<sup>47</sup> Häufig Drehbuchautoren, die in der Regel auch die Rolle des ausführenden Produzenten einnehmen (vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Showrunner>).

miteinander. Während Kinofilme seit jeher mit ihren Regisseuren in Verbindung gebracht und diese bei Preisverleihungen von ihren Stars in Dankesreden gern bedacht werden, pflegen Autoren lange eher ein Schattendasein. Im Fernsehen hat sich dies in den letzten zwei Dekaden verändert. Regisseure sind bisweilen von Folge zu Folge austauschbare Dienstleister geworden und die Köpfe hinter den Geschichten haben diesen Schatten verlassen und sind dabei, den Olymp der Kreativindustrie zu erklimmen. Bemerkenswert ist dabei, wie es seriellen Erzählungen im Fernsehen – im Gegensatz zum Kino – heute scheinbar spielerisch gelingt, trotz ihres Charakters als industrielle Massenware, im höchsten Maße eigenständige und persönliche Geschichten zu erzählen.<sup>48</sup>

Wenn immer häufiger namhafte Akteure von Hollywood ins Fernsehen wechseln, dann liegt das nicht ausschließlich an der Flexibilität von Programm- und Produktionsplänen. Hollywood steckt in einer kreativen Krise, wird von einigen seiner Akteure immer wieder totgesagt und wer sein eigenes Rezeptionsverhalten reflektiert, wird feststellen: ins Kino gehe ich nicht mehr so häufig – auch, weil ich es nicht muss.<sup>49</sup> Das Fernsehen besitzt gegenüber dem Kino einen unweigerlichen Vorteil: mehr Zeit. Natürlich können Serien wie *Breaking Bad*, *The Sopranos*, *The Wire*, *Dexter* (2006-13) oder *House of Cards* (seit 2013) über mehrere Staffeln hinweg eine komplexere Geschichte erzählen als Hollywood in 120 Filmminuten. Der Vergleich mit großen Werken der Literatur – die Fernsehserie als „Roman des 21. Jahrhunderts“<sup>50</sup> – geht nicht zuletzt auf den ausgedehnten Raum zurück, den Erzählungen und Charaktere im Fernsehen bekommen. Selbst Serien-Anthologien wie *Fargo* (2014) oder *True Detective* (2014) haben mindestens acht bis zehn Stunden Zeit, ihre Geschichte zu entfalten.<sup>51</sup>

Dass David Lynch gemeinsam mit Mark Frost Ende der 1980er Jahre eine TV-Serie entwickelt und im Network ABC einen Financier findet, der ihnen trotz etlicher Zweifel alle künstlerischen Freiheiten als Autor und Regisseur lässt, ist bis dato eine

---

<sup>48</sup> Auch diese Entwicklung geht einher mit der Aufwertung des Fernsehens zur akzeptierten Kunstform, schließlich benötigt Kunst beziehungsweise ein Werk im bildungsbürgerlichen Zusammenhang stets einen Autor, den das Fernsehen somit bekommt.

<sup>49</sup> Einer der bekanntesten Beiträge zur kreativen Krise Hollywoods ist die Rede von Regisseur Steven Soderbergh im Rahmen des San Francisco International Film Festivals 2013 (zu finden auf YouTube, ein Transkript gibt es hier: [www.deadline.com/2013/04/steven-soderbergh-state-of-cinema-address-486368](http://www.deadline.com/2013/04/steven-soderbergh-state-of-cinema-address-486368)).

<sup>50</sup> Eine der beliebtesten Metaphern des deutschen Feuilletons, gern auch verwendet von Senderverantwortlichen, z.B. Gary Davey, Programmchef beim Pay-TV-Anbieter Sky gegenüber digitalfernsehen.de (<http://www.digitalfernsehen.de/Gary-Davey-Fernsehserien-sind-die-Romane-des-21-Jahrhunderts.121188.0.html>) [Stand 16.7.15].

<sup>51</sup> In Kapitel 4.3 folgt eine genauere Auseinandersetzung mit der Serien-Anthologie.

Ausnahme.<sup>52</sup> *Twin Peaks* (1990-91) gilt als erste Autorensérie und der Pilot ist für ABC mit 35 Millionen Zuschauern ein gigantischer Erfolg (vgl. Fischer 1997: 160).<sup>53</sup> Auch Kritiker feiern die Serie als eine Art Antithese zum traditionellen Fernsehen (vgl. Abbildung 5).<sup>54</sup> Tatsächlich aber geht die Initiative für die Produktion unkonventioneller Serienformate mit gesellschaftlicher Relevanz vom Kabel- und Pay-TV aus. Eine absolute Vorreiterrolle nimmt dabei der Premiumbezahlender HBO ein.



<sup>52</sup> Auch dieser Entschluss basiert auf kommerzielle Interessen, ist *Twin Peaks* (1990-91) schließlich ein Versuch von ABC, während der Multichannel-Transition wieder mehr Zuschauer zu den „Big Three“ zu locken, indem man ihnen etwas Außergewöhnliches bietet (Newman und Levine nach Harris 2012: 28). In der Serie erschaffen beide Autoren eine bis dato im Fernsehkosmos einmalige surrealistisch und bizarr anmutende Welt, deren Ästhetik im Kino selten, im Fernsehen bis dato jedoch noch nie zu sehen war (vgl. Dreher 2010: 35ff).

<sup>53</sup> *Twin Peaks* zeigt sehr schön die Automatismen des werbefinanzierten Fernsehens und deren Konsequenzen für Kreative: Wegen des großen Erfolgs verlangt der Sender nach einer zweiten Staffel und drängt Lynch und Frost von ihrem ursprünglichen Plan, den Mörder von Laura Palmer nie zu enthüllen, ab. Nach der Enthüllung sinken die Zuschauerzahlen und die Serie wird nach zwei Staffeln eingestellt (Bonusmaterial *Twin Peaks – The Entire Mystery*; CBS Blu-Ray; 2014).

<sup>54</sup> Die Serie bricht erstmals auch mit dem TV-Standard, dass sich die Dramaturgie im Network-Fernsehen an den Werbeblöcken orientieren muss: ABC schaltet während des Pilot ungewöhnlich wenig Werbung, was gewissermaßen der jahrzehntelangen Legitimation des Mediums Fernsehen zuwiderlief (Newman et Levine 2012: 26).



## Die Vorreiterrolle von HBO

Das Unternehmen Time Inc. startet HBO bereits 1972 im Kabelnetz, wo der Sender in seiner Anfangszeit hauptsächlich Kinofilme und Boxkämpfe zeigt.<sup>55</sup> Mit den Jahren etablieren sich weitere Kabelkanäle und im steigenden Wettbewerb ändern sich die Programmschwerpunkte sporadisch. 1985 ist HBO der erste Sender, dessen Signal für Nicht-Abonnenten verschlüsselt wird, was seinen Ruf als Premium-Anbieter unterstreicht (vgl. Johnson 2012: 29). Abonnement-Sender unterliegen in den USA nicht den strengen Zensurvorgaben hinsichtlich der Darstellung von Sex, Gewalt und ordinärer Sprache. Diesen Umstand nutzt der Sender und beginnt bereits in den 1980ern den Fokus auf Eigenproduktionen zu legen. Kernzielgruppe der kontroversen und unkonventionellen Inhalte sind gutsituierte und gebildete Männer zwischen 18 und 34 Jahren, mit die einzigartigen Formate von den „Big Three“ weggelockt werden sollen. Ab den 1990er Jahren nutzt man die kreativen Freiheiten und unterfüttert seine Inhalte mit gesellschaftlicher Relevanz und dem Anspruch von Prestige und Qualität. All diese Merkmale vereint im Format der Dramaserie bilden fortan das Markenzeichen von HBO (vgl. Johnson 2012 nach Rodgers 2002: 53).

Dieses Selbstverständnis überträgt sich schnell auf andere Programmbereiche von der Spielfilmproduktion über Dokumentarfilme bis zur Live-Übertragung von Sportevents. Darüber hinaus ist der Sender bei Fernsehpreisverleihungen omnipräsent.<sup>56</sup> Mit dem Slogan „It’s not TV. It’s HBO“ etabliert der Sender zudem eine Markenidentität, die vor allem sinnbildlich für eine Reihe von Serien steht, die zu popkulturellen Phänomenen werden (vgl. Johnson 2012: 30f.). Das Credo von HBO ist nicht nur der Verkauf von Premiumprodukten, sondern auch das Versprechen, mit einem Abonnement vom einfachen Network- oder Basic-Kabelkunden zu einem Premiumkunde aufzusteigen (vgl. Newman und Levine 2012: 30 nach Santo 2008: 20). Die Kritiker überschlagen sich mit Lob, der Sender selbst sieht sich als Himmel kreativer Integrität. Beides lockt sowohl neue Zuschauer als auch neue kreative Köpfe zu HBO.<sup>57</sup> Unter ihnen finden

---

<sup>55</sup> Ab 1975 ist der Sender als erster Kabelsender auch über Satellit zu empfangen und zementiert im „Thriller in Manila“, dem Boxkampf zwischen Muhammad Ali und Joe Frazier seinen Ruf als Heimat des Boxsports. Zwei Jahre später gewinnt HBO einen Rechtsstreit und darf fortan Spielfilme noch vor den Networks ausstrahlen (vgl. Johnson 2012: 29).

<sup>56</sup> So gewinnt HBO von 1992 bis 2002 neun Mal den Emmy für den besten Fernsehfilm (vgl. Johnson 2012: 30 nach Haley 2002: 10A).

<sup>57</sup> Dies alles ist nicht zuletzt sehr gute PR-Arbeit. HBO bewirbt anfangs seine Serien mit massiven Kampagnen, woraufhin diese einen medialen Buzz erzeugen und in der Fachpresse besprochen werden. Mit diesen – in der Regel positiven Besprechungen – kann nun HBO wiederum Werbung für seine Formate machen (vgl. Newman et Levine 2012: 32). Die kreativen Freiheiten basieren nicht zuletzt auch auf die Unerfahrenheit der Senderverantwortlichen – der Showrunner ist schlussendlich eine aus der Not geborene Erfindung, weil HBO bis dato keine seriellen Eigenproduktionen verantwortet hat, aber den Mut aufbringt, hohe Budgets in die Verantwortung einzelner Kreativer zu legen und letztendlich mit seinem erzählerischen Selbstverständnis auch für ein Umdenken der gesamten Fernsehbranche sorgt.

sich auch Autoren und potenzielle Showrunner, die sich von der Arbeit im Premiumkabelfernsehen endlich die kreative Freiheit erhoffen, die bei den Networks zu dieser Zeit unmöglich scheint.

### Aus dem Arbeitsalltag der Showrunner

Tom Fontana (\*1951) gilt als Pionier des neuen goldenen Fernsehzeitalters, schafft er doch mit *Oz* (1997-2003) eine Gefängnisserie, deren Authentizität und Brutalität für das Fernsehen ebenso ungewöhnlich ist, wie das schonungslose Abbild eines Teils der US-amerikanischen Gesellschaft, der bis dato wenig Aufmerksamkeit erhalten hat. Fontana recherchiert für seine Arbeit an *Oz* zwei Jahre in US-Gefängnissen, angetrieben von der Frage, warum im Land mit den weltweit prozentual meisten Gefängnisinsassen die überwiegende Mehrheit der Menschen zum einen nichts über den Alltag in einer solchen Anstalt wisse und zum anderen davon ausgehe, dass das Zusammenpferchen gewalttätiger Männer unterschiedlicher ethnischer Herkunft auf engem Raum zu einer friedlichen Koexistenz führe (vgl. Dokumentation *It's more than TV*). Zwei Dinge gibt ihm der damalige HBO-Programmcchef Chris Albrecht mit auf den Weg, als Fontana seine Idee präsentiert: „Es ist mir egal, ob die Figuren sympathisch sind, so lange sie interessant sind.“ – eine für Fontana bis dahin nie gehörte Auffassung eines Verantwortlichen. Albrecht ergänzt: „Wir haben noch nie eine Fiction-Serie gemacht, wir wissen nichts darüber. Also musst Du uns alles beibringen, was Du darüber weißt“ (Dreher 2010: 115).

Weil HBO sich vom überwiegend biederem Einerlei der großen Networks und Kabelsenderkonkurrenz abheben möchte, um Abonnenten zu generieren, fragt Albrecht den Autor, was er sich im traditionellen Fernsehen schon immer gewünscht habe, aber nie tun durfte. „Deinen Protagonisten schon in der Pilotfolge umbringen“ ist Fontanas Antwort. „Na dann mach mal!“<sup>58</sup>, erwidert der Programmcchef – der Rest ist ein Teil der Fernsehgeschichte. Tom Fontana habe auch für die großen Networks gearbeitet und dort für die gute Sache gekämpft, wenn er sich mit der einen Hand Dutzende NBC-Manager vom Leib halten musste, während die andere an seiner Story feilte, so sein Weggefährte David Simon (\*1960) über ihn.<sup>59</sup> Die Angst davor, Zuschauer oder Werbekunden zu verprellen dominiere das Denken bei den Networks, alles solle so vorsichtig, wenig intelligent und unkompliziert wie möglich ablaufen,

---

<sup>58</sup> Beide Zitate von Fontana in *It's more than TV*. Dokumentation bei arte; TC 10:10:23:19 – 10:11:02:02.

<sup>59</sup> Simon arbeitete zwei Jahrzehnte als Journalist für die *Baltimore Sun* und schuf zusammen mit dem ehemaligen Polizisten Ed Burns mit *The Wire* eine nachhaltig realistische Milieustudie der Polizeiarbeit in Baltimore, die mit den Jahren von Kritikern und Zuschauern gleichermaßen als episches Meisterwerk der Fernsehgeschichte anerkannt wurde. Als Quereinsteiger in die Fernsehbranche war er getrieben davon, der amerikanischen Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, welche Katastrophen sich fernab der Filmstädte Los Angeles und New York tagtäglich abspielen (vgl. Simon in *It's more than TV*; TC 10:13:40:04 – 10:14:08:19 sowie 10:31:25:08 – 10:32:29:00).

erzählt Eric Overmyer (vgl. *It's more than TV*; TC 10:14:09:00 – 10:14:33:00), ebenfalls Autor und Freund von Fontana. Chris Albrecht gibt vielen Autoren die Freiheit, Serien allein nach ihren Vorstellungen zu entwickeln. Zweitrangig ist, ob das Format als potenzieller Hit funktionieren könnte, schließlich bietet es einen Inhalt, den es sonst nirgendwo zu sehen gibt – und dieser würde sein Publikum schon finden.

*„Ich hasse und verachte fast jede Sekunde im Fernsehen. [...] Wir alle haben die Freiheit, Geschichten zu erzählen, die sich langsam entfalten. Wir alle haben die Freiheit, Figuren zu entwickeln, die komplex und widersprüchlich sind. [...] Und wir alle haben die Freiheit, das Publikum herausfinden zu lassen, was geschieht, anstatt ihnen alles zu erzählen.“<sup>60</sup>*

*The Sopranos* ist die seinerzeit erfolgreichste HBO-Serie und erlangt dank DVD-Vertrieb auch international eine große Popularität. Jene DVD-Boxen und ihre Bonusmaterial sind es auch, die dem Zuschauer einen tieferen Einblick in die Arbeitsweise der Kreativen hinter der Serie geben. Der Regisseur Mike Figgis kommentiert eine wichtige Änderung der Arbeitsweise, wenn er berichtet, der Einladung als Gastregisseur zwar gern gefolgt zu sein, sich während der Arbeit mit eigenem Input jedoch zurückgehalten und stattdessen lieber dem eingespielten Team aus Schauspielern, Filmarbeitern und dem Creator David Chase zugeschaut zu haben. Der Regisseur spielt bei den sogenannten Autorenserien eine untergeordnete Rolle. Der Showrunner hat stets das erste und das letzte Wort und trägt die komplette Verantwortung (vgl. Dreher 2010: 47).

### Der Teamgedanke

*„[...] Ein großer Teil unserer Arbeit basiert auf der Einsicht, dass das Publikum die Serie nicht genießen kann, wenn sie schon voraussehen können, was als nächstes passiert. [...]“<sup>61</sup>*

Als Vince Gilligan den Verantwortlichen des Basic-Kabelsenders AMC seine Vision von *Breaking Bad* (2008-2013) präsentiert, halten diese sie für die vielleicht schlechteste Idee einer Fernsehserie überhaupt. Da Gilligan sein Anliegen aber mit viel Leidenschaft derart überzeugend vorträgt, geben sie grünes Licht für eine Pilotfolge.<sup>62</sup> Die Serie spielt in Albuquerque (New Mexico), wo auch die Dreharbeiten stattfinden. 800 Meilen entfernt im Writers' Room in der Nähe von Los Angeles entstehen die Drehbücher.<sup>63</sup> Hier arbeitet Gilligan mit einem Team aus acht Autor/Innen über sieben Monate, täglich mindestens acht Stunden an den Skripten für *Breaking Bad* (vgl. Lang

---

<sup>60</sup> David Chase, zitiert nach Lavery (2006).

<sup>61</sup> Vince Gilligan, Schöpfer von *Breaking Bad* zitiert nach Dreher 2010: 87 nach Murray 2007.

<sup>62</sup> vgl. Cranston in *It's more than TV*; TC 10:38:19:00 – 10:38:44:20.

<sup>63</sup> Bis auf wenige Ausnahmen, die von einzelnen Autoren geschrieben werden, entstehen die meisten US-amerikanischen Serien aus einem Writers' Room heraus (vgl. Mittell, *Complex TV* 2012b – Authorship; Abs. 11).

und Dreher 2013: 17ff). Innerhalb von zehn Tagen werden die Konturen einer Episode gemeinsam festgelegt, danach schreibt ein Autor oder eine Autorin in zwei bis vier Wochen das Drehbuch. Das Team versteht sich gut, muss es auch, denn während der ganzen Serie bleiben die agierenden Personen dieselben (vgl. ebd.). Der Showrunner bevorzugt das sogenannte organische Geschichtenerzählen. Dabei fragen sich die Autoren immer wieder nach dem Befinden eines Charakters, seinen Ängsten oder Hoffnungen in bestimmten Situationen und letztendlich diktiert der Charakter selbst, in welche Richtung sich die Geschichte entwickelt. An sich gute Ideen werden verworfen, wenn sie für das Seelenleben des Charakters und daraus resultierenden Handlungsmotivationen unglaublich und nicht mehr als ein Taschenspielertrick des Storytellings wären.<sup>64</sup>

*„Ich mag es, sehr visuell zu erzählen: der eine Schauspieler wirft dem anderen Blicke zu, die dir alles darüber sagen, was die Figur in diesem Augenblick denkt. Ich liebe diese Momente, genau dafür schreiben wir.“<sup>65</sup>*

Das Arbeitsklima reicht bei diesen Prozessen von der konzentrierten Auseinandersetzung mit den Figuren bis zu Momenten der Blödelei, fernab des eigentlichen Themas – auch auf diesem Wege kämen mitunter sehr gute Ideen zustande, so Gilligan (vgl. ebd.). Der Preis dieser Arbeitsweise ist, dass der Showrunner aus zeitlichen Gründen meist nur beim Dreh der letzten Folgen einer Staffel die Regie übernehmen kann. Umso wichtiger ist die Zusammenarbeit mit den beiden ausführenden Produzentinnen der Serie. Beim sogenannten Tone Reading besprechen sie in mehrstündigen Meetings jede einzelne Szene des Drehbuchs der kommenden Folge mit Autor/In, Regisseur/In und Vince Gilligan hinsichtlich Atmosphäre und Stil und bewahren somit die Integrität des Drehbuchs am Set (vgl. Lang und Dreher 2013: 20f.).

Bei Interviews mit den Beteiligten an der Produktion fällt vor allem das Lob hinsichtlich der Teamarbeit und der konstruktiven Atmosphäre auf. Alle scheinen angetrieben von der Begeisterung, an der besten Serie der Welt mitarbeiten zu dürfen.<sup>66</sup> Auch wenn dabei stets betont wird, dass Vince Gilligan Herr über jede getroffene Entscheidung ist, gibt dieser zu verstehen, dass sehr gute Arbeit nur mit sehr guten Mitarbeitern

---

<sup>64</sup> Man nehme die typische Haunted-House-Szene aus Horrorfilmen: Als der Strom ausfällt, entscheidet sich die Babysitterin dafür, ohne eine Taschenlampe in den Keller zu gehen statt nachvollziehbarerweise auf die Straße zu rennen und die Polizei zu rufen. Eine unsinnige Szene, aber der Autor bekommt Gelegenheit, einen Moment der Spannung zu inszenieren. (vgl. Lang et Dreher 2013: 19)

<sup>65</sup> Gilligan in *It's more than TV*; TC 10:39:35:05 – 10:40:01:10.

<sup>66</sup> 2013 erhält die Serie einen Eintrag in das *Guinness World Records* Buch, als die Fernsehserie mit der höchsten Durchschnittswertung auf MetaCritic.com, wo sie 99 von 100 Punkten erreicht (vgl. Janela 2013).

entstehen kann und einige der besten Ideen und Lieblingsszenen der Fans nicht von ihm stammen (vgl. Lang et Dreher 2013: 21f.).

### Der Autor im Rampenlicht

Mit der größeren kreativen Freiheit ist auch der Einfluss der Autoren über die Jahre gewachsen. Wurden Serien früher mit ihren Stars beworben, liest und hört man heute immer häufiger „Vom Macher von ...“. Matthew Weiner, Creator von *Mad Men*, oder *Boardwalk Empire's* Terence Winter waren der breiten Öffentlichkeit noch weitestgehend unbekannt, ihre neuen Serien wurden aber mit ihrer Mitarbeit im Writers' Room von *The Sopranos* beworben (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Authorship: Abs. 22). Heute sind Autoren eigene Marken, die sich über den Ton, den Stil und das Genre ihrer Formate definieren.<sup>67</sup> Wer beispielsweise eine Sitcom von Chuck Lorre einschaltet, weiß welche Art von Humor ihn erwartet.<sup>68</sup>



Abbildung 6: Der Autor als Kreativer hinter einer Serie ist sichtbarer geworden. Hier die beiden Showrunner Damon Lindelof (l.) und Carlton Cuse bei einem Auftritt auf der Comic Con 2006 (Ewen Roberts auf Flickr).

<sup>67</sup> Wesentlich zur Sichtbarkeit der Autoren als treibende kreative Kraft hinter seriellen Erzählungen hat 2007/08 ein Streik der Autoren-gewerkschaft in den USA beigetragen. Über soziale Netzwerke richteten sich die Gewerkschaftsmitglieder auch direkt an das Publikum und ernteten überwiegend Verständnis für ihr Anliegen, einer besseren Bezahlung gemessen am kreativen Anteil der Produktion (vgl. Mittell, Complex TV 2012 – Authorship: Abs. 33).

<sup>68</sup> Lorre ist der Kopf hinter Erfolgsformaten wie *Two And A Half Men* (2003-15), *The Big Bang Theory* (seit 2007) oder *Mike & Molly* (seit 2010).

Rasant gestiegen sind auch die Möglichkeiten der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten. Fan-Foren bieten eine unmittelbare Form des Feedbacks nach Ausstrahlung einer Episode und die direkte Kommunikation mit Fans über soziale Netzwerke ist Alltag geworden. Die Sender nutzen die neuen Möglichkeiten zur Vermarktung ihrer Formate, indem sie den Fans auf vielfältige Weise einen Einblick in die Entstehung der Serien liefern oder das Serienuniversum mit Podcasts, Making-Ofs oder Auftritten in Webshows erweitern (Vgl. ebd. Absatz 28f.).

Heute ist der Showrunner mitunter der Star seiner Serie. Die Verehrung ruht nicht unwesentlich auf der Annahme, der Showrunner hätte einen allumfassenden Plan im Kopf, wie es mit der Serie weitergehen und ihr Ende aussehen wird – die fortlaufende Beziehung der Fans zum Autor der Serie ist durchaus vergleichbar wie die zu persönlichen Lieblingsfiguren. Hier argumentiert Mittell mit einer Variation des implizierten Autors. Dieser Begriff aus der Literaturwissenschaft bezeichnet die Tatsache, dass sich der Leser eines Textes während der Rezeption ein Bild des Autors macht, womit der implizierte Autor zwischen dem tatsächlichen Autor und der Erzählerfigur der Geschichte eine Vermittlerrolle einnimmt. Für Mittell ist die Frage, wie ein Autor als erkenntnisbringende Instanz aus dem Text heraus arbeitet, weniger relevant als die, wie Zuschauer die Autorenschaft für ihre eigene Rezeption und ihr Textverständnis nutzen und nennt dies den geschlussfolgerten Autor. Er verweist auf die wachsende Selbstreflexivität von zeitgenössischen Fernsehserien. Natürlich stelle sich das Publikum heute zwischen der Ausstrahlung zweier Episoden hinsichtlich der Handlung nicht mehr nur Fragen wie „Was wird als nächstes passieren?“, sondern auch „Warum haben die das jetzt gemacht?“. Um „denen“ ein Gesicht zu geben, so Mittell, folgert der Zuschauer aus der Erzählung heraus automatisch eine personifizierte Vermittlerrolle des Erzählens selbst (vgl. Mittell, *Complex TV* 2012b – Authorship: Abs. 40ff). Zuschauer verbringen neben dem Konsum der Serie viele Stunden mit Freunden oder in Communities, diskutieren über das Geschehen und potenzielle Handlungen der Zukunft. Viele zeitgenössische Fernsehserien verlangen von ihrem Publikum ein extrem hohes Maß an Aufmerksamkeit, sonst droht schnell die Gefahr, Zusammenhänge nicht zu verstehen oder entscheidende Hinweise für den Fortlauf der Handlung zu übersehen. Bringt ein Zuschauer diese Opfer, erwartet er im Gegenzug auch, entsprechend seiner Mutmaßungen belohnt zu werden. Mitunter gipfelt dieses Verhältnis in einem geradezu religiösen Vertrauen der Zuschauer in den Showrunner – immer die Gefahr einer finalen Enttäuschung bergend, so Mittell weiter (vgl. ebd. Abs. 55ff).

- ✓ Die kreative Freiheit der Autoren ist ein Umstand, unter dem serielles Erzählen den Ansprüchen des Quality TV gerecht werden kann. Bei der Etablierung des Showrunners haben Senderverantwortliche und Kreative aus der Not eine Tugend gemacht und so entstehen – unter bis dato in der seriellen Massenfertigung der Unterhaltungsindustrie unbekannten Produktionsbedingungen – einige der herausragenden erzählerischen Werke der modernen Populärkultur. Die federführenden Figuren hinter diesen Werken gelten dabei mitunter als exzentrische Narzissten, deren Hang zur Perfektion bisweilen auch als Größenwahn bezeichnet wird.<sup>69</sup>

## 2.4 Realer Serienhit oder medialer Hype? Die Erfolgsfrage

*"You asked me if I was in the meth business or the money business. Neither. I'm in the empire business."*<sup>70</sup>

Thompson zählt zu den Merkmalen des Quality TV auch, dass Qualitätsserien bewusst ein gebildetes und gut situiertes Publikum anzusprechen versuchen (vgl. Blanchet 2010: 52). Genau jene Zielgruppe also, für die das Fernsehen lange Zeit als triviale und anspruchslose Zeitverschwendung gilt<sup>71</sup>. Seine Schlussfolgerung: zeitgenössische Fernsehserien sehen sich deshalb mit schwachen Einschaltquoten konfrontiert und kämpfen häufig gegen Widerstand von Seiten der Sender und des Mainstream-Publikums. Auch wenn diese These aus der heutigen Perspektive eines globalen Phänomens hinterfragt werden kann, müssen zwei essenzielle Fragen gestellt werden: Wann gilt eine Qualitätsserie als erfolgreich und worin kann dieser konkrete Erfolg bestehen?

Es stimmt. Serien mit dem Etikett Quality TV erreichen während der goldenen Ära in den meisten Fällen geringere Einschaltquoten als ihre Pendanten bei den großen Networks. Deren populärste Primetime-Formate sind nicht zwingend schlechter produziert, doch sind die meisten eben Series statt Serials. Natürlich müssen die Networks, die von Werbeeinnahmen leben und deshalb auf möglichst hohe Zuschauerzahlen angewiesen sind, ihren Fokus auf massentaugliche Serienware legen. So ist es auch nicht verwunderlich, dass 2006 Woche für Woche 70 Millionen US-Amerikaner Formate des CSI-Franchises einschalten (o.V. 2012). Auch in

<sup>69</sup> Hierzu sei auch die Lektüre von Brett Martins „Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad“ (2013) empfohlen.

<sup>70</sup> Walter White, *Breaking Bad* Staffel 5 Episode 6.

<sup>71</sup> Dazu auch Newman und Levine (2012).

Deutschland dominiert CSI mit seinen Ablegern über Jahre hinweg die Rankings in der werberelevanten Zielgruppe.

ABC wagt als Network den Versuch mit *Lost* ein komplexes Drama zur Primetime zu programmieren und landet einen Hit – auch wenn die Reichweite von Staffel zu Staffel schrumpft, sind am Ende noch durchschnittlich zehn Millionen Zuschauer dabei (The Cancel Bear 2010).<sup>72</sup> Eine allgemeine Aussage über den Erfolg einer Serie anhand ihrer Zuschauerzahlen zu treffen, gestaltet sich auch deshalb schwierig, weil ähnlich wie in Deutschland auch in den USA das Ermittlungsverfahren zur Messung der Einschaltquoten und deren Aussagekraft in Zeiten sich ständig ändernder Rezeptionsmöglichkeiten, immer wieder infrage gestellt wird.<sup>73</sup> Manchmal ist ein guter Ruf bei Kritikern der erste Schritt zu einem treuen Publikum und damit ebenfalls als Erfolg einer Fernsehserie zu werten.

### Das AMC-Modell

Für zeitgenössische Fernsehserien sind die linearen Zuschauerzahlen in der Tat kaum von Bedeutung. Die meisten dieser Serien werden von Kabelsendern produziert und diese unterliegen anderen Geschäftsmodellen als die großen Networks. AMC<sup>74</sup> beispielsweise gehört, anders als HBO, zu den Basic-Kabelsendern, die von Kabelanbietern im Paket angeboten werden, auf denen auch Werbung läuft und für die deshalb keine zusätzliche Abonnement-Gebühr fällig wird. Der Sender wird von den

---

<sup>72</sup> Die Komplexität der Rätselgeschichte von *Lost* macht sich auch in Deutschland bemerkbar. Nachdem der Pilot bei ProSieben 2005 ein voller Erfolg ist und auch die erste Staffel weit überdurchschnittliche Marktanteile erreicht, geht es ebenso imposant bergab, so dass das Serienfinale einige Jahre später irgendwo im Nachtprogramm des Schwestersenders Kabel Eins zu sehen ist. Neben der Komplexität der Geschichte, die für ein Massenpublikum ungeeignet scheint, sind auch die mehrmonatigen Zeitintervalle, die zwischen US-Ausstrahlung und der in Deutschland liegen, verantwortlich für den Quotenfall. Wer sich auf die Geschichte einlässt, hat in der Regel auch die Ambition, unmittelbar zu erfahren, wie diese weiter geht. Neue – vor allem illegale – Rezeptionsmöglichkeiten im Internet ermöglichen den Konsum der neuesten Episoden bereits einen Tag nach US-Ausstrahlung, wenige Tage später sogar mit deutschen Untertiteln. Die Sender müssen reagieren, so dass heute die Zeitabstände zwischen US-Ausstrahlung und deutscher Free-TV-Premiere wesentlich kürzer geworden sind.

<sup>73</sup> Siehe dazu u.a. Mittell (2012b).

<sup>74</sup> In den Anfangsjahren ist **American Movie Classic** einer von unzähligen Kabelsendern, die große Rechtepakete alter Hollywoodfilme halten und mit deren Ausstrahlung auf Zuschauerfang gehen. 2006 übernimmt Charlie Collier die Geschäftsführung und beschließt einen Kurswechsel, den in ähnlicher Weise HBO bereits vollzogen hat. Um aus dem Allerlei der Basic-Kabelsender hervorstechen und sich gegen die wachsende VoD-Konkurrenz behaupten zu können, möchte der Sender eigene Original-Serien produzieren. Mit *Mad Men* (2007-15) landet man sofort einen Hit, nachdem die Serie von Sopranos-Autor Matthew Weiner 2002 von HBO abgelehnt worden war. Zwar bewegen sich die Zuschauerzahlen lediglich zwischen ein und vier Millionen, doch erzeugt die Serie einen ungeheuren medialen Buzz und wird von Kritikern gefeiert. Der bis dato unbedeutende Kabelsender AMC dominiert ab 2008 plötzlich die wichtigsten TV-Auszeichnungen. *Mad Men* gewinnt drei Jahre in Folge den Golden Globe für die Beste Dramaserie und wird ebenso zwischen 2008 und 2011 mit dem Emmy ausgezeichnet.



Kabelanbietern monatlich pro Zuschauer entlohnt und ist deshalb auch interessiert daran, möglichst hohe Reichweiten zu generieren. Wenn sich ausreichend viele Zuschauer wegen einer oder zwei Lieblingsserien für ein Kabelpaket entscheiden, welches AMC beinhaltet, bringt das den Sender in eine bessere Verhandlungsposition mit den Kabelanbietern, schließlich liefert man den Inhalt, wegen dem sich Menschen für dieses oder jenes Paket entscheiden.<sup>75</sup>

Nachdem *Mad Men* AMC plötzlich auf den Radar von Presse und Zuschauern bringt, schickt der Sender ein Jahr später *Breaking Bad* an den Start. Als Bryan Cranston 2008 den Emmy als bester Hauptdarsteller in einer Dramaserie gewinnt, sagt AMC-Geschäftsführer Charlie Collier gegenüber Kollegen "Now we're a network. We have two shows." (Aurthur 2013). Einen Hit zu landen kann Zufall sein, aber binnen zwei Jahren die bei Kritikern beliebtesten Serien zu etablieren, gilt als Geschäftsmodell und bringt dem Sender neben viel Anerkennung auch wachsende Zuschauerzahlen und das Interesse talentierten Nachwuchses, für AMC arbeiten zu wollen (vgl. ebd.).

### Der Netflix-Effekt

Lohnenswert ist ein Blick auf die detaillierte Entwicklung der Reichweiten am Beispiel von *Breaking Bad*. Gestartet mit mageren 1,4 Millionen Zuschauern gelingt es der Serie innerhalb der ersten vier Staffeln nur ein einziges Mal, mehr als zwei Millionen Zuschauer zu erreichen – wohlgerneht auf einem TV-Markt, dreimal so groß wie Deutschland. Den ersten Teil der finalen fünften Staffel sehen 2012 durchschnittlich immerhin knapp drei Millionen Zuschauern. Als im August 2013 der zweite Teil mit den letzten acht Episoden startet, steigt die lineare Reichweite der Serie plötzlich auf sechs Millionen an. Woher dieser Quotensprung? AMC gehört zu den progressivsten Kanälen, was die Online-Auswertung seiner Formate angeht. Neben dem DVD-Vertrieb ist es vor allem die Kooperation mit dem Streaming-Anbieter Netflix (laut Smith (2015) hat dieser 36 Millionen Abonnenten in den USA), welche diese Verdopplung der Zuschauerzahlen ermöglicht. Die Serie ist von Beginn an Geheimtipp unter ihrer überschaubaren Anzahl von Fans, doch spricht sich – nicht zuletzt dank sozialer Medien – schnell herum, dass sich das Einschalten lohnt. Die Mund-zu-Mund-Propaganda auf der einen und die Verfügbarkeit aller bis dato ausgestrahlten Episoden auf Netflix auf der anderen Seite sorgen dafür, dass viele Zuschauer *Breaking Bad* erst mit den Jahren für sich entdecken und die Serien somit zu einem Spätzünder

---

<sup>75</sup> Mit einer programmlichen Neuausrichtung gelingt es ABC seinen Erlös von monatlich 22 Cent pro Zuschauer im Jahr 2007 auf 33 Cent im Jahr 2013 zu steigern. Auch wenn diese Cent-Beträge gering klingen, entspricht dies einem Zuwachs von 50 Prozent binnen weniger Jahre (vgl. Zuckermann 2013).

machen.<sup>76</sup> Die letzte Episode erreicht bei ihrer Erstausstrahlung 10,3 Millionen Zuschauer (eine Steigerung von 300% im Vergleich zum Staffelfinale des Vorjahres) und ist Gesprächsthema Nummer eins in den sozialen Netzwerken.<sup>77</sup> Ähnlich verfährt AMC mit der Comic-Adaption *The Walking Dead* (seit 2010), die ebenfalls zeitversetzt zur linearen Ausstrahlung auf Netflix zur Verfügung steht. Die Serie bricht bereits in Staffel zwei alle Zuschauerrekorde des Kabelfernsehens und erreicht in ihrem dritten Jahr mehr als 15 Millionen Zuschauer – Zahlen, vor denen selbst die großen Networks den Hut ziehen müssen (vgl. Mantel 2012).

### Die Relevanz von illegalen Downloads und DVD-/Blu-ray-Boxen

Um eine Vorstellung davon zu bekommen, wie populär Formate des zeitgenössischen Fernsehens fernab der linearen TV-Ausstrahlung sind, bedarf es auch einen Blick auf die illegalen Rezeptionsmöglichkeiten. Die Website *torrentfreak.com* veröffentlicht jährlich eine Liste der am häufigsten heruntergeladenen Filme und Serien, basierend auf Daten aus den sogenannten Bittorrent-Netzwerken.<sup>78</sup> Die Spitzenposition nimmt auch 2014 wieder HBOs *Game of Thrones* ein, mit durchschnittlich 8,1 Millionen Downloads pro Episode.<sup>79</sup> Während Internet-Piraterie im Allgemeinen weltweit von Medienmachern geächtet und bekämpft wird, findet Jeff Bewkes (CEO von Time Warner, Inhaber von HBO) die Zahlen „einfach großartig“ und die am meisten heruntergeladene Show der Welt zu sein, sei besser als eine Emmy-Auszeichnung (vgl. Hickey 2013). Die Zahlen sprächen für die Qualität des eigenen Programms und zeigen eine Form der Mund-zu-Mund-Propaganda, die dazu beiträgt, dass HBO Jahr für Jahr steigende Abonnentenzahlen vorweisen kann. Auch vor Zeiten des Internets habe es immer Menschen gegeben, die HBO heimlich mit den Nachbarn geschaut oder Antennenkabel angezapft hätten, um den Premiumsender selbst empfangen zu können. Millionen von illegalen Downloads kämen einer Form der kostenlosen Werbung gleich, die in das Profil von HBO passt, selbst verhältnismäßig wenig Geld für

---

<sup>76</sup> Showrunner Vince Gilligan bedankt sich bei der Emmy-Preisverleihung 2013, als *Breaking Bad* mit dem Preis als beste Dramaserie prämiert wird, bei Netflix. Der VoD-Anbieter habe die Show am Leben erhalten, er selbst hätte ihr (wegen der geringen Zuschauerzahlen) kein Überleben über zwei Staffeln hinaus zugetraut (vgl. Acuna 2013).

<sup>77</sup> 1,24 Millionen Tweets werden während des Finales zu #BreakingBad geschrieben, über drei Millionen Facebook-Nutzer generieren 5,5 Millionen Interaktionen (vgl. Boorstin 2013).

<sup>78</sup> Heißt im Deutschen so viel wie Datenstrom und bezeichnet ein Filesharing-Protokoll, bei dessen Anwendung eine Vielzahl von Nutzern Daten auf ihrem PC zum Download zur Verfügung stellt, weshalb im Gegensatz zu anderen Anbietern keine Download-Links auf einzelnen Webseiten notwendig sind und das Verfahren besonders für die Verbreitung großer Datenpakete geeignet ist.

<sup>79</sup> Damit wird die Serie wöchentlich von mehr Menschen illegal rezipiert, als die US-Erstausstrahlung Zuschauer hat. In dieser Statistik, deren Datengrundlage sehr vage ist, sind weder Streaming-Angebote noch Downloads über Fileshareanbieter inbegriffen, zumal auch die Anzahl der Torrent-Anbieter unüberschaubar ist (vgl. Ernesto 2014). Die tatsächlichen Abrufzahlen dürften entsprechend signifikant höher liegen.

Marketing auszugeben und stattdessen die eigenen Inhalte für sich sprechen zu lassen, so Bewkes weiter (vgl. ebd.).

Selbst DVD- und Blu-ray-Verkäufe sind trotz VoD-Anbietern wie Netflix als Distributionszweig nach wie vor relevant, wovon gerade zeitgenössische Qualitätsserien wegen ihrer Rewatchability profitieren. Von den ersten drei Staffeln *Game of Thrones* werden allein in den USA knapp vier Millionen Einheiten abgesetzt, was für HBO Einnahmen von rund 132 Millionen US-Dollar bedeutet.<sup>80</sup> Andere Serien wie *Lost*, *The Walking Dead* oder die britische Produktion *Downton Abbey* (seit 2010) bringen den produzierenden Sendern ebenfalls hohe Einnahmen auf dem Heimkino-Markt. Auch der Verkauf von Zweitausstrahlungsrechten innerhalb der USA kann lukrativ sein. Für die Lizenzen an *The Sopranos* zahlt der Basic-Kabelsender A&E (dessen Reichweite zu diesem Zeitpunkt mit knapp 90 Millionen Haushalten doppelt so groß ist, wie die von HBO) 2005 nach Brancheninformationen mehr als 2,5 Millionen US-Dollar pro Episode, was HBO bei 86 Episoden Rekordeinnahmen von 215 Millionen US-Dollar bringt.<sup>81</sup>

### Serien als Stadt- und Bürogespräch

In Kapitel 2.3.2 wurde bereits das geschickte Vermarktungsmodell von HBO und seinen Formate erwähnt. Auch hinsichtlich des medialen Buzz hat der Premiumkabelsender einen Trend gesetzt, der das serielle Erzählen plötzlich in den Fokus von Kritikern manövriert, wohingegen das restliche Fernsehprogramm nahezu aus der Berichterstattung verschwindet. Newman und Levine (2012) zitieren stellvertretend aus einer Studie von Anderson (2008), der schreibt: „The New York Times alone has devoted so many column inches to The Sopranos that it sometimes reads like a virtual house organ for HBO. [...]“. Sowohl das Presseecho als auch die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der goldenen Ära und ihren Formaten innerhalb der letzten 25 Jahre, also die Selbstreflexion des seriellen Erzählens selbst, haben seine Popularität weiter steigen lassen und entsprechend für Belebung in der gesamten Unterhaltungsindustrie gesorgt. 1999 produzieren US-amerikanische Kabelsender insgesamt 26 abendfüllende Serienformate. 15 Jahre

---

<sup>80</sup> Auch die Vampirserie *True Blood* ist ein großer Erfolg: circa 5,5 Millionen Einheiten der ersten vier Staffeln bringen Einnahmen von rund 188 Millionen US-Dollar. (vgl. <http://www.the-numbers.com/home-market/packaged-media-sales/2013>) HBOs erste Dramaserie *Sex and the City* generiert 206 Millionen US-Dollar auf dem DVD-Markt (vgl. Goldman 2007).

<sup>81</sup> Bemerkenswert ist dieser Deal vor allem, weil *The Sopranos* ein Serial-Format ist. Besagt doch eine Weisheit unter Senderverantwortlichen, dass sich für die Wiederholung vor allem Serien mit abgeschlossenen Episodenhandlungen oder halbstündige Sitcoms eignen. Hinzu kommt, dass A&E im Gegensatz zu HBO gewissen Zensurstandards unterliegt, was natürlich Konsequenzen für die künstlerische Integrität des Formats hat, müssen doch diverse Episoden neu geschnitten werden, um im frei empfangbaren Kabelfernsehen gezeigt werden zu dürfen (Vgl. Steinberg 2005).

später finden sich in der Primetime des Kabelfernsehens 199 dieser Formate wieder (vgl. Adalian 2015). Obwohl für gewöhnlich jedem Quotenhit ein entsprechender Flop gegenüber gestellt werden kann, ist der Einfluss des Quality TV auf die globale Fernsehlandschaft im Allgemeinen und den der Serie als Erzählform im Speziellen nicht zu leugnen.

Zu guter Letzt spricht die Tatsache für sich, dass Serien wie *Twin Peaks*, *The X Files*, *The Sopranos* oder *The Wire* Jahrzehnte nach ihrer Erstaussstrahlung zum Kanon der modernen Popkultur zählen, weltweit nach wie vor rezipiert werden und zum Mittelpunkt einer medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung geworden sind, deren Höhepunkt vermutlich noch nicht einmal erreicht ist. Im Folgenden gilt es, der Frage nachzugehen, worin genau sich die Komplexität des Quality TV widerspiegelt. Wie zeitgenössische Fernsehserien wirken und welche narrativen Wege sie gehen.

- ✓ Die Aussagekraft linearer Zuschauerzahlen bezüglich des Erfolgs von Formaten des Quality TV ist aus heutiger Sicht unzureichend. Von Zuschauern, Kritikern und Medienwissenschaft für außergewöhnlich befundene Geschichten, finden – auch dank neuer Distributionswege – ein globales Publikum, nur ist dessen Größe schwerer messbar. Darüber hinaus eignen sich prestigeträchtige Serien zur Selbstvermarktung und der ihrer Anbieter. Obwohl der tatsächliche Umfang von Onlinepiraterie unüberschaubar ist, liegt die Vermutung nahe, dass sie auch einen positiven Effekt auf die kommerzielle Auswertung von Qualitätsserien hat.
- ✓ Der Erfolg des Quality TV besteht letztendlich auch darin, durch seine Selbstreflexivität eine Dominanz des Serienformats im fiktionalen Unterhaltungssegment erreicht zu haben und das eigene Selbstverständnis vom Gesprächsthema kleiner, spezifischer Online-Communities zu einem „talk of the town“ werden zu lassen. Serien schauen und darüber sprechen ist – trotz mitunter niedriger gemessener Zuschauerzahlen – ein globaler Trend geworden.

### 3 Die Komplexität der Dinge

Ein erster theoretischer Grundstein ist gelegt. In diesem Kapitel wird die Tätigkeit des Serienschauens näher betrachtet und welchen Einfluss es auf seine Rezipienten ausübt. Besonders interessant ist die Wirkungsweise zeitgenössischer Fernsehserien im gesellschaftskulturellen Kontext der Jetztzeit, schließlich verbringen viele Menschen heutzutage unzählige Stunden in fiktionalen Erzählwelten audiovisueller Medien und der Auseinandersetzung mit diesen.

#### 3.1 Warum schauen wir Serien?

Die Frage, warum Menschen fernsehen, beschäftigt die Medien- und Kulturwissenschaft schon seit der Etablierung des Mediums. Auch zu den Motiven für die Rezeption von Fernsehserien gibt es Überlegungen. Hickethier (2012) macht Identitätsstiftung als einen Grund aus und hebt die besondere Rolle der audiovisuellen Medien – speziell serieller Erzählformen – bei der Identitätsbildung der Bundesrepublik Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg hervor. Aufgrund der Globalisierung und des Einflusses der westlichen Alliierten auf den medialen Alltag müsse heute allerdings von einer transnationalen Identität gesprochen werden, weil vor allem die US-amerikanische Medienwelt das deutsche Publikum geprägt habe.<sup>82</sup> Um die wachsende Popularität zeitgenössischer Fernsehserien in ebenjener globalisierten Welt zu ergründen, wird an dieser Stelle jedoch zwei anderen Denkansätzen Platz eingeräumt.

##### 3.1.1 Fernsehserien als Stresstest

Die Digitalisierung mit ihren Konsequenzen für Finanzierung, Produktion, Distribution und Rezeption hat auch Auswirkung auf narrativer Ebene. Zeitgenössische Fernsehserien achten in einem Höchstmaß auf ihre Rewatchability. Besonders auffällig wird dies bei der Rezeption einer Serie beispielsweise auf DVD oder über VoD-Anbieter. Mit dem Wissen, dass zwischen der ursprünglichen Fernsehausstrahlung zweier staffelübergreifender Episoden mitunter mehrere Jahre gelegen haben, ist es ein besonderer Reiz, durch wiederholtes Ansehen immer neue Zusammenhänge zu entdecken und sich der Komplexität der Erzählung bewusst zu werden.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Dazu Anlage a).

<sup>83</sup> *The Sopranos* ist eines der herausragenden Beispiele. In der Serie finden sich mitunter Szenen von aufdringlicher Nichtigkeit, deren Relevanz für die Entwicklung der Charaktere und somit den Fortlauf der Handlung dem Zuschauer erst Jahre bzw. Staffeln später erneut ins Gedächtnis gerufen wird.

## Training der heute notwendigen kognitiven Fähigkeiten

Bereits 2005 veröffentlicht der Publizist Steven Johnson unter dem Titel *Everything Bad Is Good For You* eine Studie, deren Kernaussage ist, dass der Konsum populärer Massenkultur unsere sozialen und perzeptiven Kompetenzen stärker fördern würde als klassischer Medienkonsum wie das Bücherlesen (vgl. Amberger 2007). „Netzwerkdenken, situative Rückkopplung, verteilte Informationsabwicklung, Multitasking und nicht zuletzt die Bereitschaft, zwischen Arbeit und Freizeit nicht mehr zu unterscheiden“ – Kelleter (2012b: 31) sieht eine Deckungsgleichheit mit exakt denselben Fähigkeiten, die den neoliberalen Berufsalltag in einer digitalisierten Welt auszeichnen. Dazu passe eine Kulmination der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Themen Psychotherapie und Folter in aktuellen Serien. Die Tyrannei permanent verkürzter Reaktionszeiten und der rauschhaften Wirkung ihrer Bewältigung seien omnipräsent, so der Autor weiter. Dabei ist das zeitgenössische Fernsehen stets selbstreflexiv, nimmt Themen des Zeitgeists nicht nur in seine Erzählung, sondern auch in seine Form auf, wodurch seine Rezeption sowohl durch entstehenden Diskussionsbedarf als auch das eigentliche Schauen vieler Episoden am Stück (binge watching) einen Arbeitscharakter bekommt und sich damit perfekt in unsere moderne Kommunikationswelt eingliedert (vgl. ebd.). Serien werden zum Stresstest unserer Persönlichkeit, resümiert Kelleter abschließend.<sup>84</sup>

## Die serielle Flucht aus dem Alltag

Schmetkamp (2014) sieht in der Rezeption zeitgenössischer Serien auf der einen Seite die Flucht vor den realen Sorgen, indem Zuschauer sich mit fiktiven auseinandersetzen, was vor allem deshalb ein so beliebtes Motiv sei, weil die Serien dank eines starken Realitätsbezugs voller Identifikationspotenzial stecken. Andererseits bieten zeitgenössische Serien und ihre Figuren ein Gefühl von Geborgenheit in Zeiten häufiger Wohnortwechsel, die Beziehungen zu Freunden und Familie schwierig machen. Rastlose Großstädter finden Kontinuität und Sicherheit in der Zeit, die sie mit Serienfiguren verbringen und erweitern das Lagerfeuersphänomen

---

<sup>84</sup> Das binge watching gerät zunehmend auch in den Fokus der Suchtforschung. Die Kommunikationswissenschaftlerin Wei-Na Lee (University of Texas in Austin) fand heraus, dass die mehrstündige Rezeption vieler Episoden vor allem von einsamen und deprimierten Menschen zelebriert wird (vgl. Charisius: 2015). In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Menschen, die Serien schauen, deren Grundton deprimierend ist, aufgrund der inhaltlichen Thematik zu diesen Eigenschaften neigen oder ob es das Serienschauen an sich ist, welches auf Dauer Einsamkeit und daraus resultierende Depressionen hervorruft.

Adam Sternbergh (2015) sieht die Herausforderung des Zuschauers eher darin, keine Zeit mit einer schlechten Serie zu verschwenden. Wie oft quäle man sich mit Serien, die man begonnen hat und in deren Rezeption einige Zeit investiert worden ist, nur um die Auflösung des letzten Cliffhangers zu erfahren, fragt der Autor und bezeichnet diese Form des Konsums als „purge watching“.

des Fernsehens – die Familie versammelt sich am Samstagabend gemeinsam vor dem Gerät – auf einen globalen Rahmen, wenn in sozialen Medien und auf Partys über die aktuelle Lieblingsserie gesprochen wird, so die Autorin weiter. Entsprechend schlimm sei das Gefühl der Leere, wenn ebenjene Serie ihr Ende findet, weshalb sofort nach einem Ersatz gesucht wird.

Klüveler (2015) sieht gar „[d]as Zeitalter der neuen Serien – stellvertretend mit dem Start von *The Simpsons* [...]“ eng verbunden mit dem Fall der Berliner Mauer 1989 und dem Ende des Konflikts zwischen Kapitalismus und Kommunismus. Zwar sei die Welt seitdem nicht schlechter geworden, doch das Elend sichtbarer und vor allem unmittelbarer und nicht mehr „irgendwo in Russland oder China [...]“. Der Autor zitiert aus dem Vorwort von Müllers Buch *Die besten TV-Serien* (2014) die Frage, ob der beispielsweise in *Breaking Bad* aufgegriffene Rückzug ins Private, „eine desillusionierte Reaktion auf den Bankrott der Gesellschaft als moralische Instanz“ sei?<sup>85</sup> Oder handelt es sich letztendlich nur um die Visualisierung der Depressionen gescheiterter Filmemacher, die als Serienschreiber beim Fernsehen landen und dieses quasi unbeabsichtigt revolutionieren, wie Sepinwall (2013) andeutet?

Götz (2012: 35) ergänzt zur Vielzahl von Gründen und Einflüssen, warum Menschen so gern Serien rezipieren: „Serien sehen macht glücklich“. Auch wenn diese Aussage im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Untersuchung Seifenopern meint, lässt sich ein Zusammenhang zu seriellen Formaten des Quality TV herstellen, beinhalten diese doch nicht selten typische Soap-Elemente.<sup>86</sup>

### 3.1.2 Quality TV als Frage des Geschmacks

Obwohl diese Form der Auseinandersetzung mit Gesellschaft, Individuum und dem Leben als solches womöglich deprimierend, mindestens jedoch ein wenig melancholisch klingt, ist für die Zuschauer der Konsum von Serien mit dem Label

<sup>85</sup> Fest steht, dass viele zeitgenössische Fernsehserien das Thema Geld, Korrumptierbarkeit und Seelenverderbnis aufgreifen und kaum erpicht sind, dabei auftretende Probleme politisch korrekt lösen zu wollen. Fest steht aber auch, dass gerade *The Simpsons* meilenweit davon entfernt sind, mit zunehmender Rezeption zum Nihilismus zu neigen und mit dem Ende des Kommunismus höchstens den zeitlichen Kontext gemein haben. Symbolisch leiten sie das neue Zeitalter immerhin ein, indem sich im Vorspann jeder Episode die Familie auf dem Sofa zum gemeinsamen Fernsehen versammelt und damit gewissermaßen die neue Wertschätzung gegenüber dem Medium repräsentiert wird.

<sup>86</sup> Mittel (2013 *Complex TV*, 2013 – *Serial Melodram*) erläutert nicht nur, warum sogar *The Wire* melodramatische Elemente beinhaltet, sondern geht so weit zu sagen, dass die Beliebtheit von serieller Melodramatik in komplexen Fernsehformaten eine Reihe von Praktiken ermögliche, kulturelle Geschlechternormen in Frage zu stellen und zu überarbeiten. *Lost* habe selbst männliche Zuschauer zum Weinen gebracht, wohingegen Serien wie *Alias*, *Veronica Mars* oder auch *Homeland* weibliche Figuren in bis dato typisch männliche Szenarien werfen.

Quality TV auch immer eine persönliche Positionierung auf der Seite der Quality Viewer.<sup>87</sup> Unser persönlicher Geschmack steht immer im Zusammenhang mit unserem Habitus<sup>88</sup>, weil dieser zwei wesentliche Funktionen vereint: bei unserer Rezeption entwickeln wir wegen ihm gewisse Praxisformen und bringen in Analogie dazu eigene Werke hervor. Auf der anderen Seite trägt er auch seinen Anteil an unserer Unterscheidung und Bewertung von Produkten und Formen der Rezeption, so Kumpf (2013: 348).

Je nach persönlichem Geschmack entwickeln Menschen eine differenzierte Vorstellung von Ästhetik. Bourdieu unterscheidet eine **populäre Ästhetik** (eine emotionale Auseinandersetzung mit der Geschichte und den Charakteren) von der **Ästhetik der Distanzierung**, wo die Auseinandersetzung vorwiegend mit Formmerkmalen wie Bildästhetik und Kameraführung statt auf inhaltlicher Ebene erfolgt (vgl. Bourdieu 1989: 237ff). In der Praxis lassen sich beide Definitionen jedoch nicht klar voneinander trennen, was diverse Studien (beispielsweise durch Jenkins (1992) und Bury (2008)) zum Verhalten von Serienfans belegt haben, so Kumpf weiter. Die Positionierung von Rezeptierenden als Quality Viewer ginge einher mit einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Gesehenen. Zeitgenössische Serien bieten viele Möglichkeiten der Interpretation und Bewertung, weshalb ihre Zuschauer sie auch als kulturell wertvoll einschätzen. Damit einher geht der Verlust einer selbstironischen Positionierung, wie sie in einer gut gebildeten Mittelschicht lange vorherrschte, als es um den Konsum von Soaps oder Reality-Formaten ging: Man schaue diese Sendungen lediglich, um sich über deren schlechte Qualität zu amüsieren und sei sich dieser auch bewusst (vgl. Kumpf 2013: 350f. u.a. nach Cardwell 2007, Bury 2008, Ang 1985).

### Der Quality Viewer

Kumpf gibt den überwiegend akademischen Befragten zwischen 22 und 32 Jahren ihrer qualitativen Interview-Studie den Name „Intellies“.<sup>89</sup> Diese sind jung, von guter Ausbildung und computeraffin. Serien und Filme werden gern im Originalton

---

<sup>87</sup> Bourdieu stellt in seinem Hauptwerk *Die feinen Unterschiede* fest, dass Geschmack keine individuelle Eigenheit, sondern Ausdruck für die soziale Zugehörigkeit (Klassifikation) ist. Mit der Rezeption bestimmter Serien möchten Menschen sich sozial und kulturell voneinander abheben (vgl. Kumpf 2013: 347).

<sup>88</sup> Bezeichnet die Gesamtheit des persönlichen Auftretens eines Individuums, verkörpert beispielsweise durch Lebensstil, Sprache, Kleidung und Vorlieben. Steht sinnbildlich für den Status des Individuums innerhalb der Gesellschaft und ist zumindest kurzfristig unveränderlich (vgl. Bourdieu 1989).

<sup>89</sup> Diese halten sich ebenso selbst für anspruchsvoll wie sie einen intellektuellen Anspruch an ihre Fernsehserien und deren öffentliche Wahrnehmung hegen (vgl. Kumpf 2013: 352f.).



konsumiert und sie haben ein klares Bild von sich.<sup>90</sup> Die Legitimation des eigenen Serienkonsums erfolgt mit der Qualität der selbst ausgewählten Ware. Die Rezeption von Serien dient der Entspannung, muss sich jedoch sozialen Kontakten als Alternative unterordnen und bildet nicht den wesentlichen oder gar einzigen Kern der freien Zeit. Hinsichtlich einer emotionalen Involviertheit grenzen sich die Intellies deutlich von Fans im klassischen Sinne ab. Sie legen Wert auf die Geschichte und ihre Charaktere, ohne zwangsläufig Interesse am Privatleben der Schauspieler zu haben, in Online-Foren Zeit mit Diskussionen zu verbringen oder eigene Paratexte zu erschaffen. Droht die Rezeption Überhand zu nehmen, schränken die Befragten diese von selbst ein. Die besondere Auszeichnung in ihrer Serienrezeption sehen die Intellies in ihrer individuellen Unabhängigkeit vom Mainstream-TV-Programm (vgl. Kumpf 2013: 355f).

Es unterscheiden sich vier Aneignungsmuster. Zunächst **die intellektuelle Auseinandersetzung** mit der Serie, wobei betreffend der Vorstellung des Qualitätsbegriffs deutliche Parallelen zu den zwölf Merkmalen von Thompson (1996) existieren. Zwischen Rezipienten und Medienwissenschaft scheint diesbezüglich Konsens zu herrschen. Ein zweites Muster ist in der **Abkehr vom Medium Fernsehen** und der Zuwendung zum Internet erkennbar. Die Selbstbestimmung des Rezeptionsrhythmus ist ein Grund dafür, das mangelnde Angebot im deutschen Fernsehen an qualitativ hochwertigen Serien im Allgemeinen und solchen, die im Originalton ausgestrahlt werden im Speziellen, ein anderer.<sup>91</sup> Der Konsum aktueller Serien im wöchentlichen Rhythmus gehört der Vergangenheit an. Stattdessen werden ganze Staffeln oder gar Serien auf DVD (oder heute über VoD) innerhalb weniger Wochen und Monate geschaut, was ein kurzzeitig intensiveres Erlebnis aber auch eine geringere emotionale Bindung zu ausgewählten Serien bedeutet (vgl. ebd.). Drittens spiegelt sich die Aneignung in einer **Gestaltung der Rezeptionssituation** wider, wobei besonders ist, dass der Erfahrungsraum der Intellies überwiegend online ist – der Laptop auf dem Schoß vor dem Schlafengehen übernimmt die Rolle, die bisweilen dem Buch vorbehalten war. Das vierte und wichtigste Merkmal zur Aneignung von Serien – welches auch den Unterschied zu Bourdieus Ästhetik der Distanzierung ausmacht – ist **das emotionale Erleben der Serienwelt** durch die Intellies. Diese Erlebbarkeit gründet auf drei Folgen der Wahrnehmung: erstens; eine emotionale Involviertheit in das Geschehen der Serie, zweitens; dem Anschluss von Folgehandlungen (Diskussionen, Interpretationen, Zitation im Alltag) an die

---

<sup>90</sup> Dazu gehören fünf wesentliche Punkte: Quality TV zu schauen ist wesentlich besser als dem normalen Fernsehprogramm zu folgen. Fernsehserien werden als Hobby gesehen. Es erfolgt eine Abgrenzung von übertriebenem Serienkonsum. Die eigene Rezeption wird kontrolliert. In der eigenen Serienrezeption sieht man ein Merkmal der individuellen Auszeichnung. (vgl. Kumpf 2013: 354f.)

<sup>91</sup> Die Überzeugung, eine Rezeption fernab der eigenen Muttersprache fördere die Sprachkompetenzen, gibt den Serien einen Bildungswert und deren Rezeption damit eine weitere Legitimation. (vgl. Kumpf 2013: 359f.)

Serienrezeption und drittens, tragen Serien zur Identitätsbildung der Intellies bei.<sup>92</sup> Das Bekennen zu bestimmten seriellen Formaten in sozialen Netzwerken ebnet den Weg für die Serienrealität in die Lebenswirklichkeit der Befragten und wird damit auch Teil ihrer Medienidentität (vgl. Kumpf 2013: 363).

Serienkonsum ist auch die aktive Suche nach Parallelen zwischen dem eigenen und dem Serienleben. So gibt eine der Befragten – eine Kindertherapeutin – in der Studie an, bereits beruflichen Mehrwert aus der Serie *In Treatment* (Thema: Psychotherapie) gezogen zu haben (ebd.). Interessant auch hier der Zusammenhang zwischen dieser und den Beobachtungen von Kelleter (2012b). Auf der anderen Seite bringen die Intellies ihren Serien Wertschätzung dafür entgegen, dass diese ihnen auch völlig realitätsferne Lebenswelten vermitteln, mit denen ihr Alltag niemals eine Schnittmenge aufweisen wird, deren Erfahrung aber durchaus reizvoll ist (vgl. Kumpf 2013: 363).

- ✓ Die Einflüsse der Globalisierung auf das Arbeits- und Alltagsleben wirken sich auf die Medienrezeption moderner Serienzuschauer aus. Zeitgenössische Fernsehserien verlangen ähnliche Fähigkeiten, wie sie die neoliberale Wirtschaftsordnung einfordert und dienen ebenso der Realitätsflucht wie sie auch Kontinuität und Sicherheit in einen zunehmend rastloser werdenden Alltag bringen. Gleichzeitig nutzen Rezipienten diese Formate auch, um sich bewusst von der breiten Masse des Publikums zu distanzieren, nach dem Motto: „Ich schaue gar kein Fernsehen, nur Serien“.

Im anstehenden Kapitel gilt es, folgende Fragen zu beantworten: Was lässt Menschen Fingernägel kauend und mit schweißnassen Händen, manchmal bis in den frühen Morgen auf einen – mitunter nur 15 Zoll großen – Bildschirm starren, nebenbei ihre Faszination in sozialen Netzwerken kundtun und am Ende einer Staffel oder kompletten Serie in einem emotionalen Zustand zurück, dessen Ausschlag ins Positive oder Negative ohne die Verwendung von Superlativen nicht möglich erscheint? Oder ein wenig unaufgeregt und sachlicher: Was ist komplexes Fernsehen und wie funktioniert eigentlich Quality TV?

---

<sup>92</sup>Diese Erlebbarkeit in ihren verschiedenen Dimensionen ist ein Merkmal, welches auch für Soap Operas gültig ist, obwohl diese in der Regel nicht zur televisuellen Hochkultur gezählt werden. Soaps als Alltagsrituale, als Möglichkeiten der parasozialen Beziehungsarbeit oder als Grundlage für Anschlusskommunikationen unter Gleichgesinnten, auch wenn die Zielgruppe, welche zitiert wird, wesentlich jünger als in der oben aufgeführten Studie ist und deshalb weniger reflektiert anmutet (vgl. Götz 2012: 32ff).

## 3.2 Was ist komplexes Fernsehen und wie funktioniert es?

*„The idea that viewers would want to watch – and rewatch – a television series in strict chronology and collectively document their discoveries with a group of strangers was once laughable, but is now mainstream.“<sup>93</sup>*

Die Grundlage meiner Auseinandersetzung mit der Funktionsweise zeitgenössischer Fernsehserien bildet der US-Medienwissenschaftler Jason Mittell, der mit *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* zwischen 2012 und 2013 auf der Website <http://mcpress.media-commons.org/complextelevision/> in serieller Form ein umfassendes Werk zur Verfügung gestellt hat, welches offen für Online-Kommentare und daraufhin immer wieder aktualisiert worden ist. Sowohl die Form als auch der direkte Aufruf des Autors, in seinem Werk ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine Einladung zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu sehen, macht es für mich zu einer geeigneten Quelle im Kontext dieser Arbeit.

### 3.2.1 Zur Bewertung von Serien: Complex TV statt Quality TV

Mittell (vgl. *Complex TV*, 2012b – Evaluation: Abs. 3) weist bezüglich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Fernsehserien darauf hin, dass eine Bewertung einzelner Formate mit Verweis auf Neutralität und analytischer Objektivität gern ausgeklammert wird. Gleichzeitig bestimme jedoch der Begriff Quality TV die Debatte, obwohl diesem für eine Bewertung die analytische Klarheit fehle. Zeitgenössische Fernsehserien werden weniger über formelle oder inhaltliche Elemente analysiert, als viel mehr über eine Reihe von kulturellen Merkmalen, die mit einem höheren Ansehen assoziiert werden: ernste Themen, kinoähnliche Inszenierung und mit den Konventionen brechende Innovationen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Evaluation: Abs. 12). Weil Quality TV und seine Zuschauer sich somit vom gewöhnlichen Fernsehen distanzieren – schon Thompson schrieb 1996 „Quality TV is best defined by what it is not. It is not ‚regular TV.‘“ – sei das Label nicht geeignet für eine analytische Bewertung von Formaten, so Mittell weiter. Auch Bourdieus Ansatz, eine ästhetische Bewertung sei Geschmackssache, die sich nach dem sozialen Habitus des Rezipienten richte, hält Mittell bezüglich einer Bewertung von Texten nicht für hilfreich (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Evaluation: Abs. 12ff).

---

<sup>93</sup> Jason Mittell (*Complex TV*, 2012b – Introduction: Abs. 6).

Zumal Komplexität im Fernsehen kein Synonym für die Bezeichnung Quality TV ist, so Mittell. Gerade komplex erzählte Geschichten können konzeptionelle und logische Schwächen aufweisen, wohingegen auch konventionell erzählte Serien mit exzellenten Produktionswerten ausgestattet sein können. Dennoch ist **Komplexität** ein Wertungskriterium und Unterscheidungsmerkmal, welches sich laut Mittell am ehesten dadurch auszeichnet, dass ein Format seine Nuanciertheit und Kultiviertheit betont und suggeriert, eine Vision der Welt zu präsentieren, die künstliche Vereinfachung und Reduktion vermeidet, sondern mit nachhaltiger Betrachtung und Auseinandersetzung sogar reichhaltiger wird (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Evaluation: Abs. 20).

Narrative Komplexität kann dabei viele Facetten haben, was sich laut Mittell beispielhaft zeigt, wenn *The Wire* und *Breaking Bad* mit Blick auf ihren Grad an Realismus gegenüber gestellt werden (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Evaluation: Abs. 24ff). *The Wire* zeichne seine zentrifugale Komplexität aus, repräsentiert durch eine Geschichte, die ihre Figuren antreibt und Dinge in ihnen auslöst, wobei über den Handlungen und Motivationen der Charaktere eine systematische Logik steht, so Mittell.<sup>94</sup> Die erzählerische Komplexität in *Breaking Bad* ist wesentlich dichter und verläuft stattdessen von außen nach innen: die tiefgehende Charakterzeichnung treibt die Handlung voran, persönliche Entscheidungen der Hauptfigur Walter White betreffen alle Menschen, die ihn umgeben (vgl. ebd.).

Mit Blick auf die Beurteilung serieller Formate trennt Mittell zwischen einer **Einschätzung** („valuation“) und einer **Bewertung** („evaluation“). Eine Einschätzung vermutet in einem Text immer einen wesenseigenen Wert oder eine tiefere Bedeutung, deren Offenlegung Aufgabe des Kritikers ist und die meist nur eine geschlossene Lesart zulässt. Die Bewertung eines Textes hingegen umfasst die aktive Auseinandersetzung mit ästhetischen Kriterien, Textmerkmalen und seiner Rolle im Kulturkreislauf und betone dabei vor allem die kulturellen Prozesse rund um die Rezeption, durch die der Text erst mit einem Wert und einer Bedeutung aufgeladen wird (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Evaluation: Abs. 19). Im weitesten Sinne ist die Bewertung eines Textes hinsichtlich seines kulturellen Werts oder seiner Qualität für Mittell eine Einladung zum Dialog, wobei ein Kritiker natürlich dazu einlädt, ein Format sozusagen mit seinen Augen zu sehen und daraufhin seiner Argumentation zu folgen. Dabei muss der Leser keinesfalls konform gehen mit der Meinung des Kritikers, es gehe laut Mittell viel mehr darum, zu verdeutlichen, welche Lehren die besprochenen Formate hinsichtlich zeitgenössischen Erzählens im Medium Fernsehen und den besonderen Qualitäten ihrer Komplexität für ihr Publikum bereit halten (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Evaluation: Abs. 34ff). Komplexes Fernsehen umfasst also nicht

---

<sup>94</sup> Wie authentisch sich die realistisch anmutende Illusion des urbanen Amerikas in der Serie dabei anfühle, zeige laut Mittell allein schon die breite Auseinandersetzung von Soziologen, Geografen und anderen Wissenschaftlern mit ihr (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Evaluation: Abs. 28).

allein narrative Tiefe, sondern auch die – bei zeitgenössischen Serien besonders ausgeprägte – Auseinandersetzung mit und Hervorbringung verschiedener Lesarten durch die Erzählung selbst.

### 3.2.2 Narrative Komplexität und ihr Verständnis

*„If you're committed enough, you can make any story work. I once told a woman I was Kevin Costner, and it worked because I believed it.“<sup>95</sup>*

Bei der Definition erzählerischer Komplexität legt Mittell Wert darauf, sich vom bestehenden Vokabular aus Film und Literatur abzugrenzen. Zwar definiert Bordwell bereits 1985 bestimmte Erzählweisen zur Analyse von Spielfilmen und Kristin Thompson adaptiert einige davon später auf den Fernsehbildschirm, als das Medium sich gerade daran macht, als Kunstfernsehen seinen Ruf zu verbessern, doch sieht Mittell in der transmedialen Verwendung identischer Begriffe keine gute Grundlage, die Erzählform des Fernsehens offenzulegen. Zu sehr einher geht die narrative Komplexität des Mediums mit bestimmten Facetten seiner Geschichten und deren Serialität, die es klar von Film und Literatur mit ihren konventionellen episodischen Formen abgrenzen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Complexity in Context*: Abs. 22).

Ein wesentliches Merkmal der narrativen Komplexität von Fernsehserien ist dabei die **Integration einer fortlaufenden Handlung in eine episodische Erzählform** und das Zusammenspiel beider Komponenten: Episoden, die dem Fortlauf langfristiger Erzählbögen dienen, wechseln sich mit solchen ab, bei denen ein Handlungsstrang innerhalb der Einzelepisode abgeschlossen wird.<sup>96</sup> Auch Comedy-Formate, die für gewöhnlich nicht zwingend zum Kanon der hier diskutierten Serien gezählt werden, können Merkmale narrativer Komplexität aufweisen. So spielen laut Mittell gerade Sitcoms geschickt mit der Erwartung und Gewohnheit des Zuschauers, am Ende einer Episode stets das Ausgangsgleichgewicht wiederherzustellen und brechen mit dieser Konvention. Die letzte Szene einer Episode wirkt plötzlich wie ein Cliffhanger, ist

---

<sup>95</sup> Saul Goodman, *Breaking Bad* Staffel 3 Episode 11.

<sup>96</sup> In *Akte X* sucht Agent Mulder fortwährend nach der Existenz von außerirdischem Leben auf der Erde, wobei ein Großteil der Episoden dennoch in sich abgeschlossen ist. Trotz Selbstreflexivität, ist es für viele Zuschauer schwierig, die stückweise vermittelten Informationen zur groß angelegten Verschwörung in Kontext zu setzen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Complexity in Context*: Abs. 5f.).

jedoch nicht mehr als Aufhänger für einen schlagkräftigen Gag, auf den nie wieder eingegangen wird.<sup>97</sup>

### Handlungswelt, Figuren, Ereignisse und Zeitlichkeit

Serielle Erzählungen umfassen immer die vier Hauptelemente der Welt der Handlung, ihrer Charaktere, der Ereignisse und deren Zeitlichkeit. Selbst episodische Formate wie *CSI* oder *Law & Order* zeigen dem Publikum Folge für Folge dieselben Charaktere in einer identischen Umgebung (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 10).<sup>98</sup> **Ereignisse** in seriellen Erzählungen, wie im Leben selbst sind von unterschiedlicher Tragweite und ein großer Reiz der Rezeption von zeitgenössischen Fernsehserien liegt in den Einordnungsversuchen von Ereignissen hinsichtlich deren möglichen Relevanz für langfristige Erzählbögen (siehe Abbildung 7) (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 12).<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> *The Simpsons*, *Malcolm in the Middle* oder *Arrested Development* sind hier als herausragende Beispiele zu nennen. In *The Simpsons* altern die Figuren nicht, Bart besucht seit 26 Staffeln die vierte Klasse, Maggie ist seit exakt derselben Zeit ein Baby. Diese Konvention wird durch Ausnahmen immer wieder aufgebrochen, wenn beispielsweise Apu, der Inder heiratet oder Figuren sterben wie Maude Flanders oder unlängst Mrs. Krabappel. *Arrested Development* suggeriert am Ende einer jeden Episode durch deinen Vorschau-Teaser den Fortgang der Handlung - ohne, dass auch nur eine Szene dieses Teasers für die kommende Folge von inhaltlicher Relevanz ist. Als Zuschauer kann man sich natürlich über derartige Brüche in der Erzählstruktur echauffieren – doch macht die Rezeption dieser Comedy-Formate entschieden mehr Spaß, wenn man sie als Merkmal der erzählerischen Komplexität betrachtet (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 8f.).

<sup>98</sup> Werden diese Regeln beispielsweise verletzt, weil ein Charakter plötzlich von einem anderen Schauspieler verkörpert werden muss, kann dies zu Unmut bei den Zuschauern führen. Dasselbe gilt für Situationen, in denen das Erinnerungsvermögen an vorherige Ereignisse der Zuschauer jenes der handelnden Figuren zu übersteigen scheint und diese daraufhin nicht nachvollziehbare Entscheidungen treffen. Laut Mittell ist dieser Effekt umso größer, desto mehr die Serie mit ihrer Handlung daran erinnert, dass erzählerische Ereignisse einen kumulativen Einfluss auf die Zukunft besitzen.

<sup>99</sup> In diesem Zusammenhang wird gern auf Anton Chekov's Pistole verwiesen. Das Axiom des russischen Autors besagt, dass jede Geschichte auf ihre relevanten Elemente reduziert werden muss. Oder anders gesagt: Hängt im ersten Akt deiner Geschichte ein Gewehr an der Wand, muss dieses im zweiten oder dritten Akt unbedingt benutzt werden – sonst hat es an der Wand auch nichts zu suchen (vgl. <http://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/De/TschechowsGewehr>) Einige Beispiele aus zeitgenössischen Fernsehserien finden sich hier: <http://uproxx.com/tv/2013/07/ten-of-televisions-finest-examples-of-chekhovs-guns/> [letzter Aufruf: 4.2.15].



Abbildung 7: *Breaking Bad* SO4E12. Walt sitzt an seinem Pool und dreht eine Pistole auf dem Tisch. Diese zeigt schlussendlich auf einen – uns bis dato unbekannten – Pflanzentopf. Erst in der letzten Einstellung der folgenden Episode (die gleichzeitig das Staffelfinale ist) offenbart der Topf für das Auge des Zuschauers seinen Inhalt: ein Maiglöckchen und damit dieselbe Pflanze, mit der Jesses Ziehsohn Brock zuvor vergiftet worden ist (AMC).

Mittell unterteilt die Ereignisse in seriellen Erzählungen deshalb in **narrative Statements** und **narrative Enigmas**. Ein Statement bringt die Handlung voran und wirft lediglich die zukunftsorientierte Frage auf: Was passiert als nächstes? Ein Enigma im Sinne der Narration hingegen stellt unbewusst auch Fragen bezüglich der Gegenwart und Vergangenheitshandlung. *Twin Peaks* beginnt mit dem Fund der Leiche von Laura Palmer. Der Zuschauer stellt sich nicht nur die Frage, was als nächstes passieren wird sondern auch, wer war am Mord beteiligt, warum wurde die Schülerin umgebracht, war es überhaupt ein Mord und wieviel Wahrheit steckt hinter den Aussagen diverser Zeugen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 13)? Beide Arten von Ereignissen führen zu einer unterschiedlichen

Involviertheit der Zuschauer, rufen sie doch verschiedene Grade an Spannung, Neugier, Überraschung und Theoretisierung hervor.<sup>100</sup>

### Die Zeitlichkeit

Die wichtigste Grundlage von Serialität und fortlaufende Handlungswelten ist für Macher und Rezipienten gleichermaßen eine sinnhafte Handhabung des vielfältigen Zeitrahmens bestehend aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Drei verschiedene Arten der Zeit lassen sich unterscheiden. Die **Handlungszeit** ist der zeitliche Rahmen der Erzählung, die chronologische Abfolge von Ereignissen und verläuft in der Regel linear, so wie die reale Zeit auch (Zeitreise-Handlungen wie in *Lost* bilden Ausnahmen). Die zeitliche Struktur und Dauer einer Geschichte und wie diese innerhalb einer bestimmten Erzählung dargelegt wird, ist die **Diskurs-Zeit**. Ereignisse werden gern durch Rückblicke oder der multiplen Darstellung aus verschiedenen Blickwinkeln in ihrer Chronologie durcheinander gebracht, was für den Zuschauer Spannung bedeutet, geht er ja davon aus, dass die agierenden Personen diesen Ereignissen in einer korrekten chronologischen Reihenfolge beiwohnen. Schließlich gibt es noch die **Sendezeit**, welche sich über den Zeitrahmen definiert, innerhalb dessen die Geschichte erzählt und rezipiert wird. Auch wenn DVD und VoD-Angebote die Kontrollverhältnisse hinsichtlich der Rezeption verschoben haben, obliegt diese Art der Zeit immer noch den Machern einer Serie, schließlich entscheiden sie über Länge und Anzahl der Episoden und damit Anfangs- und Endzeit einer jeden Erzählung. Die Sendezeit (auch **Erzählzeit**) ist für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Komplexität von Fernsehserien von wesentlichem Charakter. Schließlich begründen sich serielle Erfahrungen des Zuschauers mit einer Serie – ursprünglich im Wochenrhythmus versendet, mit bewussten vom Sender provozierten Ausstrahlungspausen – auf exakt diese Unterbrechungen der Rezeption. Schließlich führen sie ihm in ritueller Gewohnheit vor, was unter serieller Zeitlichkeit verstanden wird (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Complexity in Context*: Abs. 15f.).

Vor- und Abspann einer Serie dienen der Trennung von einzelnen Episoden und bilden mit kurzen Rückblicken auf bisherige bzw. einer Vorschau über zukünftige Ereignisse

---

<sup>100</sup> Mittell sieht in einer falschen Fokussierung auf erzählerische Statements, die stets nur Fragen hinsichtlich kommender Ereignisse aufwerfen eine potenzielle Ursache für das Scheitern etlicher ambitionierter Miträtsel-Serien wie *Flash Forward* (2009-10), *The Event* (2010-11) oder *Reunion* (2005), schließlich sind deren Ausgangssituationen so angelegt, dass die Fragen hinsichtlich der Vergangenheit und Gegenwart viel interessanter für den Zuschauer sind als eine fortlaufende Ansammlung von erzählerischen Statements (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Complexity in Context*: Abs. 14).



einen Rahmen, der zur Sendezeit zählt, jedoch von der Handlungswelt getrennt ist.<sup>101</sup> Die Episode als erzählerische Einheit wird von den Autoren respektiert, auch wenn sich große Handlungsbögen über mehrere Folgen oder gar Staffeln ausdehnen. Als Mittel dafür dient häufig die 4-Akt-Struktur, die beispielsweise in *Alias* so verändert wird, dass der erste Akt einer Folge stets in den letzten zehn Minuten der Vorgängerepisode platziert wird und damit unweigerlich eine Verbindung zwischen beiden Episoden entsteht, weil vom Zuschauer erwartete Antworten aufgeschoben werden. Auch Handlungs- und Diskurszeit zeigen serielle Merkmale, wenn exemplarisch in *Twin Peaks* jede Episode die Handlung eines Tages darstellt, in *24* jede Folge einer (werbezeitenbereinigten) Stunde eines Tages entspricht oder in *Lost* ein Flugzeug am 22. September 2004 abstürzt – dem Tag der Erstausstrahlung bei ABC. Häufiger jedoch brechen zeitgenössische Fernsehserien genau mit solchen Regeln und üben deshalb eine besondere Faszination auf ihr Publikum aus (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 18f.).

### Die kollektive Intelligenz

Die wachsende Popularität komplexer Erzählungen im Fernsehen geht selbstverständlich einher mit den in Kapitel 2 beschriebenen technologischen Veränderungen seit den 1990er Jahren.<sup>102</sup> Der besonderen Rolle des Internets als Plattform zur kritischen Auseinandersetzung mit wöchentlich ausgestrahlten Episoden, trägt eine entstehende kollektive Intelligenz Rechnung, mit der sich Zuschauer auf der ganzen Welt informieren, Inhalte interpretieren und diskutieren können. Rasch erklimmt die Beteiligung der Zuschauer an komplexen erzählerischen Schöpfungen eine Meta-Ebene, wenn Handlungsorte wie Springfield aus *The Simpsons* in digitaler Form komplett neu geschaffen, analysiert oder in Online-Rollenspielen gar besiedelt werden (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 29). Damit korreliert die physische Präsenz von DVD-Boxen als Schmuckstücke, mit denen Zuschauer gern ihr Wohnzimmer zieren. Die Möglichkeit der mehrmaligen Rezeption im Zusammenhang mit dem ästhetischen Mehrwert solcher Boxen in einer Reihe mit Filmklassikern und Weltliteratur tragen auch zu einer Neubewertung der Legitimation des zeitgenössischen Fernsehens generell bei. Auf inhaltlicher Ebene erlaubt die

---

<sup>101</sup> Natürlich vermittelt ein Opener von mehr als 90 Sekunden Länge, wie bei *Game of Thrones* oder *The Sopranos*, Informationen zur Handlungswelt, ist jedoch kein Teil der Erzählung selbst und erfüllt seine Funktion, ihren Rahmen sowie Länge und Rhythmus vorzugeben, auch auf DVD-Boxen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 15f.).

<sup>102</sup> Überspitzt ist die erzählerische Rechnung im traditionellen Fernsehen über viele Jahrzehnte: eine abgeschlossene Episodenhandlung, um möglichst viele Zuschauer zu erreichen; Erfolge werden schnell kopiert; bitte keine Überraschungen hinsichtlich Genre und Erzählrhythmus; dafür eine strenge zeitliche und narrative Limitierung durch vorgegebene Sende- und Werbezeiten und eine auf Endlosigkeit ausgelegte Handlung. Alles zusammen ergibt ein Format, welches so lang gesendet wird, bis die Quote nicht mehr stimmt.

(wiederholte) Rezeption per DVD eine stärkere Beteiligung an der Serie selbst. Plötzlich können Einzelszenen in Standbildern oder Superzeitleupen analysiert werden, Zusatzmaterial und diverse Extras honorieren die Involviertheit der Fans. Eine wöchentliche TV-Ausstrahlung kann diesen Mustern nicht gerecht werden.<sup>103</sup>

### Erzählerische Spezialeffekte

Anhand komplexer Sitcoms wie *Seinfeld* (1989-98) oder *Arrested Development* (2003-06; sowie seit 2013) beschreibt Mittell die Etablierung einer **operationalen Ästhetik** als weiteres Merkmal komplexer Fernsehserien. Besagte Sitcoms bearbeiten während ihrer 22 Minuten Sendezeit statt der gewöhnlichen zwei Handlungsfäden fünf, sechs oder mehr. Der Zuschauer fragt sich bei dieser Vielzahl von Ereignissen, denen häufig auch ein selbstreflexiver Bezug beiwohnt plötzlich nicht mehr, was als nächstes passieren wird, sondern wie es den Autoren wohl gelingen wird, die gelegten Fährten zu einem schlüssigen und vor allem witzigen Gesamtwerk zusammenzuführen. Das Eintauchen in eine fremde Welt verliert an Bedeutung gegenüber dem „den Machern bei ihrer narrativen Arbeit über die Schulter schauen“. <sup>104</sup> Diese operationale Ästhetik gipfelt in großartigen Momenten, die einem **erzählerischen Spezialeffekt** gleichkommen und in denen bisweilen mit wesenseigenen Erzählnormen einer Serie und daraus resultierenden Sehgewohnheiten des Publikums gebrochen wird (vgl. Abbildung 8). Obwohl diese Momente den Zuschauer gedanklich mit der formalen Umsetzung der Narration konfrontieren, entziehen sie ihn jedoch nicht der emotionalen Sogwirkung der diegetischen Ereignisse, so der Autor weiter.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Obwohl Programmpläne künstliche Konstrukte sind und ihre Willkürlichkeit bisweilen Zuschauer schon zur Weißglut gebracht hat, erschaffen sie auch eine Struktur für die kollektive synchrone Rezeption und gaben dem Publikum über Jahre hinweg die Zeit, über eine sich vor seinen Augen entfaltende Erzählwelt zu reflektieren (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 32ff).

<sup>104</sup> Die operationale Ästhetik gelangt in den Vordergrund und weckt auf Seiten der Zuschauer das Bewusstsein über die Konstruktion der Erzählung und das Staunen darüber, wie die Autoren diese Situation wohl auflösen werden (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 40f.).

<sup>105</sup> Noch einmal *Lost*: In der Episode „Orientation“ (S02E03) schauen zwei Charaktere einen rätselhaften Lehrfilm, nachdem sie endlich entdeckt haben, was sich hinter der mysteriösen Luke im Dschungel befindet. Der Film enthält neben den Informationen, dass die Station Teil einer Forschungseinrichtung ist und welchem Zweck diese dient, jede Menge Details, die Ereignisse aus der ersten Staffel in neuem Licht erscheinen lassen. „We're going to have to watch that again!“, sagt die Figur John Locke am Ende – und spricht damit aus, was viele Fans denken.



*Abbildung 8: Lost S03E23. Mit den letzten Minuten erfährt der Zuschauer in einem Gänsehaut-Moment, dass die vermeintlichen Rückblicke einer ganzen Staffel zukünftige Ereignisse vorweggenommen haben. Mit der Gewissheit, von den Autoren an der Nase herumgeführt worden zu sein, bleibt nur ein Rewatch zur Neueinordnung in die Gesamthandlung. Ein großer Fernsehmoment (ABC).*

Das größte Vergnügen bereiten komplexe Fernsehserien, wenn sie ihr Publikum ob des erzählerischen Wagemuts, mit dem sie narrative Konventionen brechen, zum Staunen bringen. Nicht nur wegen der zahlreichen Twists, mit denen die Handlung Zuschauer zu überraschen vermag, sondern auch wegen deren variantenreicher Finesse an außergewöhnlichen Techniken des Storytellings (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 44f.). Eine Vielzahl von konventionell erzählten Serien bereichern ihr Dasein durch Einzelepisoden, die gegen ihre erzählerische Norm verstoßen: genreüberschreitende Traumsequenzen, die Darstellung evidenter Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven (der sogenannte Rashomon-Effekt<sup>106</sup>)

<sup>106</sup> Im gleichnamigen japanischen Spielfilm von 1950 wird die Haupthandlung von vier verschiedenen Personen in unterschiedlichen Variationen erzählt, wodurch diverse subjektive Realitäten entstehen.

oder Flashbacks<sup>107</sup> sind laut Mittell in diesen Fällen jedoch häufig genau wegen ihrer vermeintlichen Unkonventionalität offensichtlich, weil sie ihren Verstoß gegen die erzählerische Norm so stark betonen und bereits in der nächsten Episode in alte Muster zurückkehren.<sup>108</sup> Zeitgenössische komplexe Fernsehserien verwenden derartige Variationen des Storytellings auf wesentlich subtilere Art und Weise, weil keine Angst besteht, das Publikum zu verwirren (und damit womöglich zu verlieren). Zahlreiche Traumsequenzen in *The Sopranos*, *Battlestar Galactica* oder *Six Feet Under* jonglieren mit der subjektiven Welt der handelnden Charaktere und der realen Fiktion, die der Zuschauer sieht. Charaktere gewinnen dadurch an Tiefe und die Serie an Spannung sowie mitunter Humor. Komplexe Erzählungen wenden sich oft auch an den Rezipienten selbst, indem sie die sogenannte vierte Wand durchbrechen.<sup>109</sup>

### Komplexe Fernsehserien bilden ihr Publikum

All diese Stilelemente und das Fehlen ihrer offensichtlichen Erklärung appellieren an das Publikum, sich aktiver zu beteiligen, um der Geschichte folgen zu können. Natürlich entsteht dabei mitunter Verwirrung und Irritation, wodurch das zeitgenössische Fernsehen in diesen Momenten dem klassischen Kunstfilm vermutlich am ähnlichsten ist, so Mittell. Doch nehmen Serien wie *Alias* oder *Lost* ihr Publikum an die Hand und bitten um Vertrauen bezüglich einer erzählerischen Auflösung zu einem späteren Zeitpunkt, statt es mit Mehrdeutigkeit und Kausalitätsfragen zurückzulassen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Complexity in Context*: Abs. 48). Der Zuschauer selbst kann durch langwierige Rezeption und aktives Engagement seine Fähigkeiten in Sachen narratives Verständnis gewissermaßen trainieren, weil jeder Form der zeitweisen Desorientierung und Verwirrtheit ein Erkenntnisgewinn innewohnt.<sup>110</sup> Die operationale Ästhetik befindet sich auf ihrem Höhepunkt, wenn das Publikum der Erzählung mit Vergnügen folgt und sich währenddessen stets fragt, wie diese

---

<sup>107</sup> Die Handlung macht kurzzeitig einen zeitlichen Sprung in die Vergangenheit, wodurch bisherige Ereignisse in einen anderen Kontext gerückt werden können.

<sup>108</sup> Zahlreiche kurzlebige US-Serien wie *Reunion*, *Boomtown* oder *Day Break* legen den Fokus auf ihre Erzählstrategien und vernachlässigen darüber hinaus die Geschichte, die sie erzählen – für Mittell liegt womöglich genau darin ein Grund für den ausbleibenden Publikumserfolg (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Complexity in Context*: Abs. 47).

<sup>109</sup> Entweder unmittelbar wie Frank Underwood in *House of Cards*, Malcolm in *Malcolm in the Middle* oder Bernd Stromberg in *Stromberg* oder über eine Erzählstimme, die uns Informationen über die diegetische Welt vermittelt und somit die Grenzen zwischen Erzählung und Rezeption verschwimmen lässt (z.B. *Scrubs*, *Desperate Housewives*) (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Complexity in Context*: Abs. 48).

<sup>110</sup> Dieser kognitive Mehrwert ist lange Zeit nur aus anderen Medien bekannt gewesen. Videospiele beinhalten beispielsweise häufig eine Art Trainingslevel, in dem sich der Nutzer mit den Gegebenheiten der virtuellen Realität anfreunden kann (Mittell 2012b nach Bogost 2008). Auch im Kino sind Rätselfilme wie *Memento*, *Inception*, *The Sixth Sense*, *The Matrix* oder *Lola rennt* etabliert. Als Zuschauer steht nicht eine Auflösung möglicher Mysterien an erster Stelle, sondern ein Kompetenzgewinn, mit dem er den Erzählstrategien der Macher folgen können und es dennoch genießen, immer wieder erfolgreich manipuliert zu werden (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Complexity in Context*: Abs. 50).

eigentlich funktioniert. Serielle Fiktion ist längst nicht mehr nur ein Fenster in eine andere Welt, sondern hat aus Zuschauern Amateur-Erzähler und -Kritiker gemacht, die mit Argusaugen auf narrative Stilmittel und korrekte Kontinuität achten.

- ✓ Binnen der letzten zwei Dekaden ist ein neues Leitbild des televisuellen Geschichtenerzählens entstanden. Einhergehend mit den Veränderungen des Mediennutzungsverhaltens im Zuge der Digitalisierung, wird die Grenze zwischen episodisch angelegten und fortlaufenden Handlungssträngen stetig neu definiert und ein hoher Grad an Selbstbezug hinsichtlich Erzähltechniken hat den Fokus und die Involviertheit des Publikums vom bloßen Vergnügen, sich in fremde Welten zu flüchten, hin zu einem formalen Bewusstsein verschoben. Zeitgenössische Fernsehserien verbessern narratives Verständnis und Medienkompetenz ihres Publikums, auch wenn diese Fähigkeiten nur selten über ein rudimentäres Maß hinaus genutzt werden (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Complexity in Context: Abs. 52).

### 3.2.3 Von Anfängen und Enden

*"There are two sides, two players. One is light, the other is dark."*<sup>111</sup>

#### Der Pilot

Eine alte Autorenweisheit besagt: Begeistere die Zuschauer binnen der ersten zehn Seiten deines Drehbuchs oder es wird dir nicht mehr gelingen, sie in den Bann deiner Geschichte zu ziehen. Zeitgenössische Fernsehserien werden nicht zuletzt dank der Möglichkeiten von digitalen Speichermedien und VoD in chronologischer Reihenfolge und von Beginn an rezipiert. Die Piloten von Serien legen den Grundstein für einen möglichen Erfolg, müssen dabei vor allem im werbefinanzierten Fernsehen mehreren Aufgaben gerecht werden und sind damit die untypischsten Episoden und das konventionellste Mittel gleichermaßen, geht es darum, eine Fernsehserie an einen Sender und ein Publikum zu verkaufen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Beginnings: Abs. 5).

---

<sup>111</sup> Die Figur John Locke erklärt die Regeln des Spiels Backgammon – und nebenbei das Hauptmotiv der gesamten Serie, *Lost* Staffel 1, Pilot.

Laut Mittell liegt die Hauptfunktion eines Piloten darin, die Spielregeln zu lehren, wie eine Serie zu schauen ist und das Publikum währenddessen davon zu überzeugen, auch in Zukunft weiter schauen zu wollen – ein erfolgreicher Pilot muss lehrreich und gleichermaßen inspirierend sein.<sup>112</sup> Sitcoms stehen vor der besonderen Herausforderung binnen nur 22 Minuten Erzählzeit nicht nur den erzählerischen Grundstein und die handelnden Charaktere so gut zu skizzieren, dass wir bereit sind uns für potenziell hunderte Episoden auf die Geschichte einzulassen; sie müssen auch die Art des Humors, den sie verkörpern, transportieren.<sup>113</sup> Ein beliebtes Stilmittel, welches zeitgenössische Dramaserien in ihren Pilotfolgen verwenden, ist der unmittelbare Einstieg mit einem erzählerischen Höhepunkt, der abrupt beendet wird und das Publikum rückblickend erst erfährt, wie es zu dieser dramatischen Zuspitzung der Ereignisse gekommen ist (Inversion).

---

<sup>112</sup> Das Beispiel *Twin Peaks*: Der Pilot beginnt (wie jede weitere Folge auch) mit einer zweieinhalbminütigen Vorspannsequenz, bestehend aus malerischen Bildern einer idyllischen Kleinstadt, untermalt mit ruhiger Musik und beinahe meditativer Wirkung – völlig konträr den heutigen Sehgewohnheiten. Im nächsten Augenblick sehen wir eine junge Frau, die sich vor einem Spiegel schminkt, die Tonalität ist immer noch ruhig und friedlich. In der folgenden Einstellung begleiten wir den alten Holzfäller Pete bei einem Spaziergang am Seeufer entlang – wo dieser plötzlich die Leiche der ermordeten Schülerin Laura Palmer entdeckt und daraufhin den Sheriff anruft, jedoch bei dessen Rezeptionistin Lucy herauskommt, welche uns auf sehr skurrile Art und Weise ihre Ahnungslosigkeit vermittelt. Die ersten fünf Minuten der Serie lehren uns bereits, dass hier mitunter schrille Gegensätze hinsichtlich Stil und der Einbettung ernster Momente in das Szenario aufeinander treffen und wir uns zu keinem Zeitpunkt sicher sein können bezüglich der emotionalen Einordnung der gezeigten Ereignisse (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Beginnings: Abs. 6).

<sup>113</sup> In diesem Zusammenhang empfiehlt es sich, die Piloten von *Arrested Development* und *How I Met Your Mother* anzuschauen und miteinander zu vergleichen. Beiden Serien gelingt es mit ganz unterschiedlichen erzählerischen Mitteln, das Publikum sowohl mit den inneren Regeln ihres jeweiligen Kosmos sowie den handelnden Charakteren vertraut zu machen, als auch seine Neugier für kommende Episoden zu wecken, indem sie effektiv Comedy-Elemente sowie selbstreflexive erzählerische Rätsel einbauen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Beginnings: Abs. 7ff).

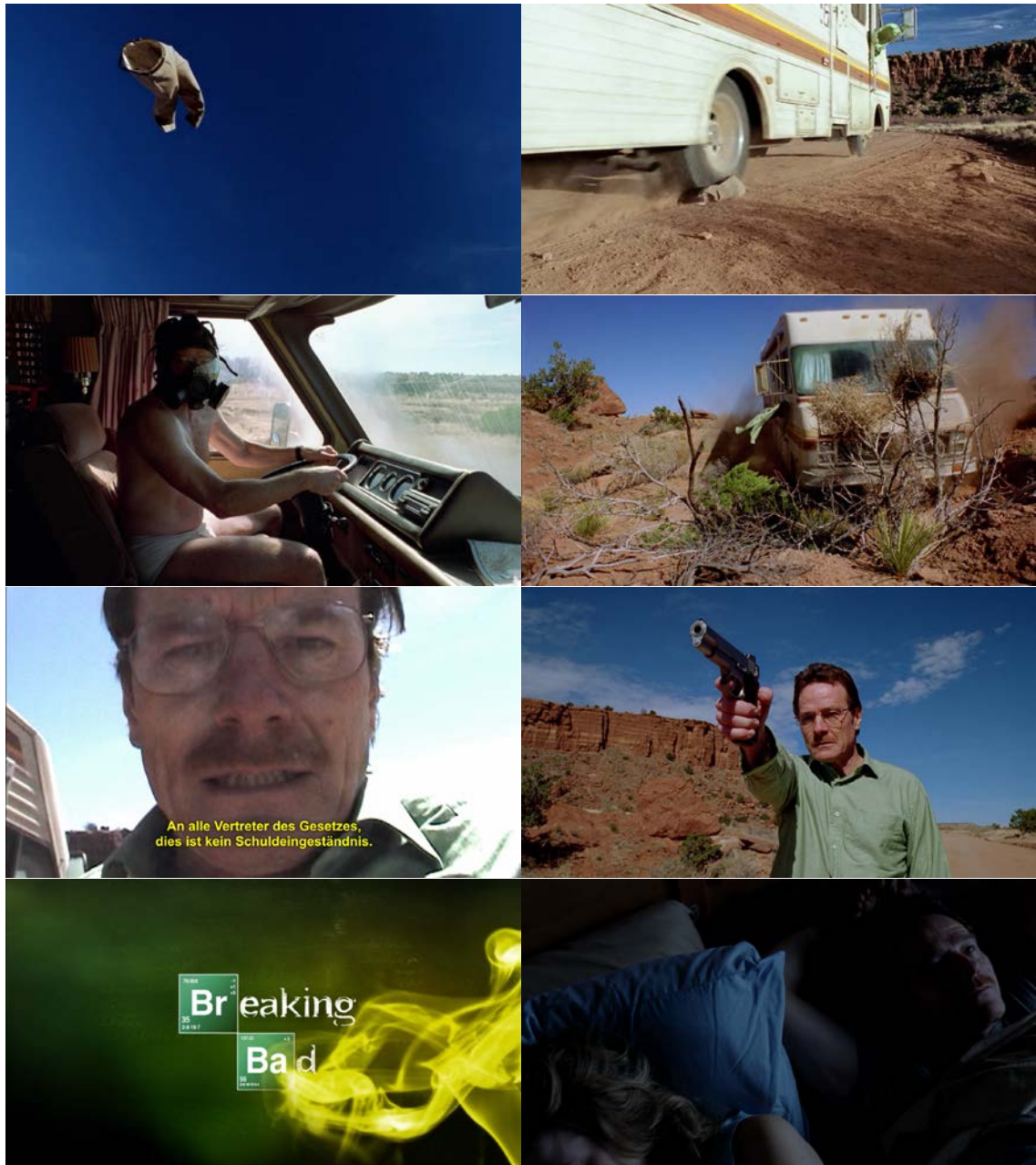


Abbildung 9: Auf den zweiten Blick. Der Pilot von *Breaking Bad* offenbart bereits in den ersten fünf Minuten unzählige Informationen über Handlung und Hauptfigur, Ästhetik und Erzählstil (AMC).

Dazu Abbildung 9: Der Pilot von *Breaking Bad*: eine im Wind flatternden Hose; ein RV rast durch die Einöde, im Innenraum herrscht Chaos: Fahrer und Beifahrer tragen Gasmasken, Ersterer nur in Unterhose, Letzterer ist ohnmächtig. Zwei leblose Körper im hinteren Bereich des Fahrzeugs. Das Wohnmobil kollidiert mit einem Felsen. Während der Fahrer aussteigt und fluchend die Gasmasken wegwirft, sind bereits Sirenen zu hören. Panisch entwendet er von einer der Leichen eine Pistole, aus dem Handschuhfach seine Geldbörse und einen Camcorder. Nachdem er einige Worte an

seine Familie richtet, stellt er sich auf die Straße und wartet auf das Eintreffen der (vermeintlichen) Polizei. Es folgt der Serienvorspann und in der nächsten Einstellung liegt Walter White – so der Name des Fahrers – neben seiner Ehefrau Skyler im Bett und kann nicht schlafen. Die Serie ist fünf Minuten alt und der Zuschauer fragt sich unweigerlich, wie dieser Durchschnittstyp in eine solche Situation geraten konnte.

*Six Feet Under* beginnt mit dem Tod des Familienoberhauptes Nathaniel Fisher bei einem Autounfall und zeigt im weiteren Verlauf der Episode die daraus resultierenden Konsequenzen für seine Familie und das familieneigene Bestattungsunternehmen. Innerhalb der ersten Minuten etabliert der Pilot ein erzählerisches Mittel, welches auf Jahre – wenn auch später in abgewandelter Form – stets den Beginn einer jeden Folge darstellen wird: der Tod einer Figur. Der Pilot von *Lost* war bis 2004 die teuerste Serienepisode aller Zeiten, schließlich wird über knapp 90 Minuten Erzählzeit der Flugzeugabsturz auf einer tropischen Insel und der Umgang der Überlebenden mit diesem Umstand inszeniert. Obwohl die mysteriöse Insel klar im Mittelpunkt des Geschehens steht, verlässt der Zuschauer diese bereits in der ersten Episode: in Rückblicken erfährt er etwas aus der Vergangenheit von drei Hauptcharakteren. Diese Flashbacks sind durch optische und akustische Hinweise klar von der Gegenwartshandlung der Insel getrennt. So gibt die Pilotfolge einen klaren Einblick in ihre inneren Erzählregeln, auch wenn in den kommenden Episoden meist nur die Vergangenheit eines Charakters im Fokus steht (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Beginnings: Abs. 13). Den erfolgreichsten Piloten gelingt es, klar zu vermitteln wofür die Serie steht und somit für Produzenten und Zuschauer gleichermaßen eine Schablone dessen zu liefern, worauf man sich im Falle des Fortgangs der Serie einlassen würde (vgl. ebd. Abs. 11).

### Die hohe Kunst vom Ende

Wo viele Fernsehserien anfangen, gelangen längst nicht alle zu einem Ende. Auch wenn das Fernsehen gern als Endlosmedium definiert wird und sich dahingehend von Literatur und Kino unterscheidet, setzen sich zeitgenössische Serien jedoch häufiger als angenommen mit ihrem eigenen Ende auseinander.

Mittell unterscheidet verschiedene Arten eines möglichen Serienendes. Da wäre zum einen der **abrupte Stopp**, eine nie geplante – oft mit schlechten Einschaltquoten oder persönlichen Differenzen der Verantwortlichen einhergehende – Absetzung inmitten einer Staffel durch den ausstrahlenden Sender. Diese Form bringt mehrere Gefahren mit sich: auf der einen Seite tendieren komplexe serielle Erzählungen wegen ihrer horizontalen Dramaturgie im Falle einer Absetzung dazu, gleich mehrere Handlungsfäden ohne Auflösung zurückzulassen, halten sich die Autoren doch in der Regel eine Vielzahl von Optionen offen, welche Entwicklung diese in Zukunft nehmen



könnten. Die Konsequenz ist, dass weder Sender noch Verantwortliche öffentlich kommunizieren können, wie die Geschichte ausgegangen wäre – was auf der anderen Seite zu verständlichem Unmut von Seiten des Publikums führen kann (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 3).

Eine weitere Art des Endes nennt Mittell „**Wrap-up**“. In diesem Szenario wird eine Serie weder vollkommen willkürlich noch weit im Voraus geplant beendet. In der Praxis entsprechen Staffelfinals häufig diesem Modell, wenn eine Fortsetzung der Serie noch nicht beschlossen ist und deshalb wesentliche Handlungsstränge zu Ende erzählt werden und die Autoren sich trotzdem Hintertüren für eine mögliche Fortsetzung offen lassen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 4). Erzählerisch befriedigender ist ein geplanter **Abschluss**, bei dem die Autoren den Zeitpunkt der letzten Episode kennen und somit auf ein abschließendes Ende hinarbeiten können – auch, wenn sie nicht zwingend mit der Entscheidung konform gehen müssen. Diese Art von Ende ist im kommerziellen amerikanischen Network-Fernsehen selten. Bei Erfolg soll eine Serie idealerweise nie zu einem Abschluss kommen und ihr Ende möglichst lang hinaus gezögert werden und widerspricht damit sozusagen dem aristotelischen Dramaturgie-Grundsatz von Anfang, Mitte und eben Ende.<sup>114</sup>

Eine weitere Variante dieser Palette ist die **Einstellung** einer Serie, ein plötzlicher Stopp, bei dem erzählerisch die Möglichkeit einer späteren Fortsetzung offen gelassen wird und der einem Kompromiss zwischen Kreativität und Kommerz gerecht werden soll.<sup>115</sup> Eine **Wiederbelebung** ist das exakte Gegenteil der Einstellung – Joss Whedons Serie *Firefly* (2002) erfährt im Kinofilm *Serenity* (2005) eine Fortsetzung, ebenso die Serie *Veronica Mars* (2004-07). Die Sitcom *Scrubs* (2001-10) erhält nach einer finalen achten Staffel, eine Verlängerung – wobei die Hauptcharaktere nur noch Cameo-Auftritte haben und das Setting nicht mehr ein Krankenhaus sondern eine Universität ist (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 7).

Bleibt zu guter Letzt noch das **Finale**, ein „Abschluss mit Abschiedsparty“, wie Mittell (*Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 8) es nennt. Der Respekt der künstlerischen Freiheit überwiegt hier gegenüber kommerziellen Interessen. Im komplexen Fernsehen der

---

<sup>114</sup> Die Spannung zwischen erzählerischen und ökonomischen Impulsen führt gerade bei den Networks häufig zu Konflikten zwischen Sendern und Kreativen, so geschehen auch bei *Lost*. Mit der dritten Staffel verhandelten die Showrunner mit dem Sender ABC ein finales Ende der Serie nach sechs Staffeln. Mit diesem Datum im Kopf konnten sie damit beginnen, ihren Plan für das Ende der Serie in die fortlaufende Handlung einzubauen, statt wie bis dato permanent einem „Stepptanz“ der Verzögerung des narrativen Fortschritts ausgesetzt zu sein (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 5).

<sup>115</sup> Das renommierteste Beispiel ist die HBO-Serie *Deadwood*, die die geplante vierte und letzte Staffel doch nicht mehr erhielt und über deren Fortsetzung in Form eines TV- oder Kinofilms lange diskutiert worden ist – ohne, dass es einen solchen Film bis heute gibt (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 6).

Gegenwart leben diese endgültigen Abschiede weniger von ihrem erzählerischen Abschluss einer mehrjährigen Geschichte als vom medialen Hype, den Diskussionen, entstehend durch die Diskrepanz zwischen Prognosen, Vorfreude und Erwartungen von Fans und Medien. Mit der enormen Gefahr konfrontiert, die Arbeit von mehreren Jahren binnen einer Staffel oder gar einer finalen Episode durch einen negativen letzten Eindruck zunichte zu machen, wird das Finale einer Serie zum multimedialen Ereignis. Unzählige Paratexte entstehen, wenn Verantwortliche durch Talkshows tingeln, Sender mit Rückblicken der besten Momente der Serie gedenken und das Bonusmaterial der ausstehenden DVD-Box alternative Enden verspricht. Mit der Digitalisierung wächst auch der Informationsstand des Publikums, welches die Nachricht vom anstehenden Ende einer hochgeschätzten Serie heute weit im Voraus erhält und entsprechend der Entstehung und Produktion diesem von Anfang an beiwohnen kann. Das Engagement, welches komplexe Fernsehserien von ihrem Publikum voraussetzen, lässt Erwartungen und Last auf den Schultern der wirklich letzten Episode in ungeahnte Höhen steigen – und die Macher nutzen diese gern, um das Storytelling auf eine Metaebene zu heben (vgl. ebd.).

### Das Finale und seine Metaebene (*The Sopranos*)



So erforderlich das Ende von *The Sopranos* ist, so unvermeidlich ist auch die Auseinandersetzung mit dem mestdiskutierten Serienfinale der Geschichte des US-Fernsehens. Nach sechs Staffeln und 85 Stunden außergewöhnlicher Unterhaltung sendet HBO am 10. Juni 2007 die finale Episode seiner Mafiasaga und Millionen von Menschen wird der Song „Don’t Stop Believing“ der 1980er-Rockband *Journey*, mit dem die letzten Minuten des Finales unterlegt sind, für Tage, Wochen oder gar Monate nicht aus dem Kopf gehen.<sup>116</sup> In der letzten Szene sitzt Tony Soprano in einem Diner, sucht besagten Song in der Jukebox (Abbildung 10) aus und nach und nach treffen die anderen Familienmitglieder der Sopranos sowie einige andere Gäste ein. Immer als die Türglocke des Diners erklingt, weil wieder jemand eintritt, sehen wir Tony Richtung Tür aufblicken. So geschieht es bei seiner Frau Carmella, seinem Sohn AJ und einigen weiteren Gästen. Seine Tochter Meadow kommt zu spät, weil sie Probleme beim Einparken hat. Als wir sie schließlich das Diner betreten und Tony aufblicken sehen, folgt ein prompter Schnitt ins Schwarze, die Musik bricht bei der Songzeile „Don’t stop“ ab und erst nach zehn Sekunden sehen wir die Abspann-Credits.<sup>117</sup> Mittell nennt diesen Schnitt einen **umgekehrten narrativen Spezialeffekt**: ein spektakulärer erzählerischer Moment kommt – für Spezialeffekte unüblich – ohne das Ausnutzen der gesamten audiovisuellen Möglichkeiten aus, mit einem simplen Schnitt ins Schwarze (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 31).

Im Gegensatz zu *Lost* und anderen Fortsetzungsserien, behandelt *The Sopranos* vermehrt episodische Handlungsfäden. Die Serie gönnt sich zwar eine ausschweifende Narration (beispielsweise über Traumsequenzen und Fantasy-Elemente), doch gibt es keine erzählerischen Kniffe oder inhaltliche Mysterien, die eine ähnliche Involviertheit des Publikums hervorrufen. Interpretationsspielraum bieten bei *The Sopranos* besonders Bildsprache und Symbolik. Umso überraschender ist, dass die Serie mit ihrer Schlusseinstellung diesen Pfad verlässt und hinsichtlich des bloßen erzählerischen Verständnisses und seiner thematischen Bedeutung das strittigste und meist debattierte Ende der Fernsehgeschichte kreiert (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 31). Dass *The Sopranos* mit einem gemeinsamen Abendessen der Familie Soprano endet, ist nicht überraschend – in ähnlicher Form geschieht dies bereits in den ersten drei Staffeln. Doch in der medial aufgebauchten Erwartung eines endgültigen Finales, dem Abschluss der Familiengeschichte im doppelten Sinn, kommt ein schlichter Schnitt ins Schwarz einem Bruch der gültigen Fernsehregeln und Konventionen gleich. Wie bereits erwähnt, entsteht Zuschauerbeteiligung bei seriellen Erzählformen in den Pausen zwischen Episoden, wenn das Gesehene aufgearbeitet,

---

<sup>116</sup> Auch wenn diese Aussage rein subjektiv auf den Autor selbst bezogen ist, legt die Tatsache, dass sich die Downloadzahlen des Songs bei iTunes zwischen dem 9. und 12. Juni 2007 beinahe verfünffachten, diese Vermutung nahe (vgl. Martin (2008)).

<sup>117</sup> Die Sequenz bei YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rnT7nYbCSvM>. [letzter Aufruf 10.02.2015]

interpretiert und über die kommenden Ereignisse spekuliert wird. Mit der Gewissheit der Absenz einer weiteren Episode, lädt das Finale mit seiner Schwarzblende natürlich zu eigenen Spekulationen und Analysen sowie einer Neubewertung des bisher Gesehenen und seiner Einordnung in Handlung und Diskurs ein.

*The Sopranos* begibt sich laut Mittell somit in der Gestaltung seines Endes auf eine Metaebene (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 33). Während viele Zuschauer den schwarzen Bildschirm zunächst für eine technische Panne halten, hätte Showrunner David Chase ihn sogar gern für 30 Sekunden stehen lassen, den Abspann komplett gestrichen und abschließend mit dem typischen HBO-Logo geendet, scheiterte mit diesem Anliegen aber am Veto von Senderverantwortlichen und der Vereinigung der Regisseure. Gleichzeitig zeigt der Wunsch des Showrunners, dass die finale Einstellung kein willkürliches Ende einer Geschichte ist, sondern eine Aussage beinhaltet. Ein Umstand, der entschieden zu den folgenden Diskussionen beiträgt.<sup>118</sup> Aus Sicht des Publikums nimmt David Chase die Rolle des geschlussfolgerten Autors (siehe Kapitel 2.3.2) ein. Eine Vielzahl von Zuschauern sieht in der plötzlichen Schwarzblende einen unmittelbaren Angriff auf ihren Wunsch nach einem erzählerischen Abschluss, einer moralischen Botschaft und Gerechtigkeit.<sup>119</sup>

Ist das Ende von *The Sopranos* womöglich gar nicht willkürlich, sondern eine Kritik an den gängigen Fernsehnormen und der Willkür, die in der Struktur serieller Narrationen generell besteht?<sup>120</sup> Wird eine Serie mit ihrem Ende an einem beliebigen Zeitpunkt angehalten, weil wir als Zuschauer nun einmal nur diesen speziellen Ausschnitt aus dem Leben der Charaktere gezeigt bekommen, stellen wir uns dennoch die Frage, wie es den Figuren nach den Ereignissen der finalen Episode wohl ergangen ist. Bei Tony Soprano gibt es zum Zeitpunkt des Finales unzählige Möglichkeiten, wie die Handlung weitergehen könnte – doch lehnt Chase mit seiner mehrdeutigen Schlusseinstellung jede Klarheit und jedes Interesse am Fortgang der Geschichte ab, so Mittell (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 39).

---

<sup>118</sup> Bezüglich des erzählerischen Diskurses, macht die Schwarzblende klar, dass keine weitere Erzählung folgen wird. Dies ist das Ende der Geschichte. Mit Blick auf die Bedeutung für den Ausgang der Geschichte hingegen wirft dieses schwarze Nichts Fragen auf (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 34f.).

<sup>119</sup> Natürlich hat David Chase diesen Vorwurf in diversen Interviews resolut zurückgewiesen. Dennoch ist seine Entscheidung, mit den gängigen Normen und Erwartungen des televisuellen Geschichtenerzählens so radikal zu brechen, von einer Mehrheit als dreister Schlag ins Gesicht der Fans und ihrer Hoffnungen bezüglich des Endes aufgefasst worden (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 36).

<sup>120</sup> Serielles Erzählen basiert auf Fortsetzung mit Tendenz zur Unendlichkeit. Egal, wie eine Serie beendet wird, erscheint dieses Ende im Kontext der erzählerischen Möglichkeiten immer willkürlich, schließlich hätte es auch anders ausgehen können. Schlussendlich hält ein Serienende die Erzählung in der Regel gewissermaßen an ohne sie wirklich zu beenden (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 39).

Die populärste Theorie zur Schwarzblende sieht diese als erzählerisches Ereignis: die visuelle Umsetzung des eigenen Todes aus der Perspektive von Tony Soprano.<sup>121</sup> Mittell vertritt den Standpunkt, dass uns das Nichtsehen des Todes von Tony Soprano zu einer analytischen Auseinandersetzung mit dem Tod zwingt. Eine Leiche wäre gleichbedeutend mit moralischer Überlegenheit gegenüber einem gescheiterten Kriminellen, dessen Schandtaten wir über Jahre hinweg beobachtet haben, Trauer über dessen Ableben oder Mitleid mit seinen Angehörigen, die der Exekution unmittelbar beiwohnen müssen. Keine dieser emotionalen Reaktionen würde dabei der mehrdeutigen Haltung des Hauptcharakters gerecht, die die Serie stets gepflegt hat. Stattdessen begegnen wir dem Ende der Serie zwar mit Betrübnis über einen Verlust – doch beziehe sich dieses Gefühl nicht auf das Dahinscheiden einer Figur, sondern das der Serie selbst, ohne ein Gefühl der moralischen Überlegenheit oder der Mitschuld an Tony Sopranos Verbrechen.<sup>122</sup>

Für Mittell ist David Chase mit dem Finale der Sopranos der größtmögliche Sieg gelungen, weil der Showrunner es geschafft habe, seinen Helden zu töten ohne dem Publikum die Gelegenheit zu geben, in typische emotionale Falltüren zu treten und dennoch bezüglich der letzten Episode eine viszerale und rege emotionale Reaktion zu ernten (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 43f.). Am 19. Juni 2013 holt die Realität ihr fiktives Pendant ein. Mit dem Tod von James Gandolfini wird das Ende von *The Sopranos* endgültig (bis dahin gibt es immer wieder Gerüchte einer Fortsetzung der Serie oder eines Kinofilms). Die Episode „The End“ zeigt die Wichtigkeit von Enden für das serielle Erzählen im Allgemeinen, ist es doch eine spezielle Schlusseinstellung,

---

<sup>121</sup> Laut dieser Theorie wird Tony von einem Besucher des Diners, der mit einer „Members Only“-Jacke kurz zuvor seinen Platz verlässt und die Toilette aufsucht, just in dem Augenblick als seine Tochter Meadow das Lokal betritt, mit einem Kopfschuss getötet. Mehrmals innerhalb der Serie wird thematisiert, dass der Tod im Falle eines Kopfschuss eintritt, ehe man selbst den Schuss wahrnehmen würde. Diesem und einer Vielzahl von anderen Symbolen und Hinweisen nachgehend, kommt eine höchstdetaillierte Fan-Analyse mit dem Titel „Definitive Explanation of ‚The End‘“ zu dem Schluss: „Tony’s death is the only ending that makes sense“ (<https://masterofsopranos.wordpress.com/> [letzter Aufruf: 12.02.2015]). Diese Analyse ist nicht nur ein exzellentes Beispiel für den Grad an Engagement, mit dem zeitgenössische Fernsehserien von Zuschauern rezipiert und analysiert werden, die Argumentation ist auch so schlüssig und gut belegt, dass es nach dem Lesen schwerfällt, an einen anderen Ausgang als den Tod von Tony Soprano zu glauben.

<sup>122</sup> Das plötzliche Ende der Serie und dem Leben der Hauptfigur hält den Zuschauer hinsichtlich der Betrachtung der Ereignisse auf der Meta- bzw. Diskussionsebene und bringt eine Distanz zwischen ihm und die Handlungswelt. Dort durchlebe das Publikum auch die fünf Stadien der Trauer: das **Leugnen** des Endes und Schieben der Schuld für einen schwarzen Bildschirm auf den Kabelanbieter; die **Wut** auf Showrunner David Chase wegen des verweigernten Abschlusses; das **Feilschen** um die Ereignisse durch die Suche nach Hinweisen und einer rationalen Erklärung; der **Depression**, weil sich diese finale Antwort nicht finden lässt und schließlich der **Akzeptanz** der Unvermeidlichkeit des Endes und dem Blick nach vorn (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2013b – Ends: Abs. 43f.).

die den Menschen auch noch im Gedächtnis bleibt, wenn der Rest der Serie schon längst aus der Erinnerung verschwunden ist.<sup>123</sup>

### „Guess I got what I deserved“

In *Breaking Bad* ist das Ende bereits in der ersten Episode erzählerisch präsent: wenn Walter White seine Krebsdiagnose erhält, weiß der Zuschauer, dass diese Serie das drohende Ableben ihrer Hauptfigur permanent erzählerisch aufarbeiten wird, sogar aufarbeiten muss – auch wenn die Art der Bedrohung stets variiert und somit mit den Erwartungen des Zuschauers gespielt wird (siehe Abbildung 11).



Abbildung 11: Die Ungewissheit und Anspannung bezüglich des Endes von *Breaking Bad* wird vom ausstrahlenden Sender AMC mit der Werbekampagne zu den finalen acht Episoden ein Stück weg relativiert (vgl. Grampp/Ruchatz 2013: 12f.).

Auch das „Felina“ von *Breaking Bad* setzt die musikalische Untermalung als Stilmittel für die beinahe schon ironische Kommentierung des eigenen Status als Phänomen der modernen Populärkultur. Während sich die Kamera in Vogelperspektive vom angeschossenen Walter White entfernt, erklingt „Baby Blue“ von der britischen Rockband Badfinger. „The special love I had for you, my baby blue“ – diese Liedzeile bezieht sich auf Walter White aka Heisenberg als Figur und seine – in der letzten Folge gegenüber seiner Frau Skyler auch narrativ bestätigten – Liebe zum Drogenkochen (das Ergebnis ist blaues Crystal Meth), während „Don’t Stop Believing“ in *The Sopranos* klar Bezug zum Ende der Serie als solches nimmt. Auch wenn die Polizei in den letzten Augenblicken der Episode eintrifft und Walter beim finalen Shootout (die Serie ist voller Analogien auf das klassische Westerngenre) mit den Nazis, die Jesse gefangen halten, lediglich einen Bauchschuss erhalten hat, ist die Bildsprache (ein von

<sup>123</sup> Selbst acht Jahre nach seiner Ausstrahlung beschäftigt das Finale die Menschen noch. Unlängst äußerte sich Showrunner David Chase erstmals zu seiner Regie bei der letzten Episode und analysierte die finalen Einstellungen (vgl. Sepinwall 2015).

oben zentrierter sogenannter „Dead Shot“) klar auf ein endgültiges Ende durch den visualisierten Tod der Hauptfigur aus und unterscheidet sich auch diesbezüglich von *The Sopranos*.

Damit bleibt *Breaking Bad* seiner überwiegenden Form einer geschlossenen Dramaturgie<sup>124</sup> treu, die über alle 62 Episoden von den Handlungen der Hauptfigur vorangetrieben wird und in der jede Aktion Konsequenzen hervorruft. So ist das Ende der Serie letztendlich weniger spekulativ als bei *The Sopranos* und symbolisiert damit womöglich auch die gänzlich unterschiedlichen Ansichten und Arbeitsweisen der Creator David Chase und Vince Gilligan. Auch wenn die Frage, wie es mit den verbleibenden Figuren nach den Ereignissen weitergehen könnte, in beiden Serien unweigerlich beim Zuschauer geweckt wird, hat *Breaking Bad* bereits im Pilot sein Ende vorweggenommen. Nicht unbedingt mit Walters Warten auf die vermeintliche Polizei, aber spätestens seiner Diagnose der unheilbaren Krebserkrankung ist klar, er würde sterben. Dazwischen liegen 62 Episoden Fernsehgeschichte, die als Ganzes betrachtet gar kein spektakuläres – und durch Erwartungen mystifiziertes – Ende nötig haben.<sup>125</sup>

Warum Serien (und ihre Macher) sich in ihren Enden häufig mit sich selbst beschäftigen, hängt auch mit der Rezeption zusammen. Im Gegensatz zu einem Buch oder Spielfilm laufen schöpferische Prozesse bei Serien parallel zu den Reaktionen von Publikum und Kritikern. Entsteht ein Hype um ein Serienfinale, wachsen sowohl auf Seiten der Zuschauer als auch der Macher bestimmte Erwartungen. Schlussendlich ist das metafiktionale Finale laut Mittell (vgl. Complex TV, 2013b – Ends: Abs. 29) ein für die serielle Erzählform einzigartiges Schlüsselbeispiel dafür, wie sich Autoren mit ihrem Erzählkosmos auseinandersetzen, nachdem dieser über Jahre Gegenstand der kulturellen Diskussion gewesen ist.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Die Einordnung in geschlossene und offene Dramaturgie geht auf Klotz (1960) zurück. In *The Sopranos* ist die Dramaturgie überwiegend offen: es gibt ein großes Figurenensemble, mehrere Handlungen laufen parallel ab und ein Großteil der Episoden bezieht sich im Kern auf das Seelenleben von Tony Soprano statt einer voranschreitenden Handlung, die auf ein unausweichliches Ende hinführt. So scheint dieser am Ende der Serie derselbe Kerl wie zu Beginn zu sein, wohingegen Walter White eine Metamorphose durchgemacht hat, die alles um ihn herum entschieden beeinflusst hat.

<sup>125</sup> Mögliche Unzufriedenheit mit dem Finale kann darin begründet sein, dass die Serie den eigentlichen Showdown – Walter White gegen seinen Schwager und DEA-Agent Hank Schrader, der ihm auf die Schliche gekommen ist – bereits zwei Episoden zuvor beendet und danach ein Spannungsabfall stattfindet. Die besagte Episode „Ozymandias“ wird auch von Creator Vince Gilligan in diversen Interviews als beste Episode der Serie bezeichnet.

<sup>126</sup> Dazu eine Auseinandersetzung mit dem Finale von *Lost* in Anlage b).

- ✓ Während die wesentlichen Funktionen eines Serienpiloten darin bestehen, sowohl Handlungs- als auch Erzählprämissen für den Zuschauer unterhaltend zu etablieren, wird ein (geplantes) Serienfinale im zeitgenössischen Fernsehen gern von seinen Machern genutzt, um die Fiktion um eine selbstreflexive Metaebene zu ergänzen.

### 3.2.4 „It’s all about character [...].“

#### Die Figur als Summe ihrer Teile

Das stellvertretend für den Titel dieses Kapitel stehende Zitat stammt von *Lost*-Mitschöpfer Damon Lindelof (Manly 2005). Jens Eder (vgl. 2010: 18) definiert den Begriff Figur als **identifizierbares fiktives Wesen, denen in Medientexten ein kommunikativ konstruiertes Innenleben zugeschrieben wird**. Wichtig bei der Figurenbetrachtung ist der Kontext, insbesondere die Unterschiede des zeitgenössischen Fernsehens von anderen seriellen Formen wie der Literatur. Eine wesentliche Einschränkung mit der Fernsehfiguren leben müssen, ist ihre gemeinsame Herkunft, die sich zusammensetzt aus dem Schauspieler, der eine Figur verkörpert sowie den Autoren und Produzenten, die ihr Handeln und Sprechen ausarbeiten, so Mittell.<sup>127</sup>

Welche Konsequenzen die enge Verknüpfung zwischen einer Figur und ihrem Darsteller hat, wird deutlich, wenn trotz langjähriger Verträge, Einflüsse höherer Gewalt die Neubesetzung einer Rolle notwendig machen.<sup>128</sup> Mit Ausnahme der britischen Science-Fiction-Serie *Doctor Who* (seit 1963), die bis 2012 bereits elf verschiedene Hauptdarsteller hat, gelten Neubesetzungen in Primetime-Dramaserien in der Regel als zu künstlich, gerade weil diese immer mehr auf innere Beständigkeit und Natürlichkeit der Erzählwelt setzen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Characters: Abs. 6). All diese Umstände schärfen das Verständnis des Publikums hinsichtlich fortlaufender Erzählungen, die die serielle Form im Fernsehen einzigartig machen.

---

<sup>127</sup> Im Kino hingegen ist der Regisseur oft die alleinige Verbindung zwischen Drehbuch und Schauspieler, in der Literatur entspringt jede Figur den Gedanken eines einzelnen Autors. Bei zeitgenössischen seriellen Produktionen ist die Rolle der Regisseure schwächer einzuordnen, stattdessen sind Showrunner häufig gleichzeitig Autoren und Regisseure, manchmal sogar auch Schauspieler in Personalunion (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Characters: Abs. 5).

<sup>128</sup> Nancy Marchand, die in *The Sopranos* Tonys Mutter Livia spielt, erliegt im Jahr 2000 ihrem Lungenkrebsleiden, woraufhin die Handlung umgeschrieben wird und ihre Figur in Staffel 3 ebenfalls stirbt. Andy Whitfield, Hauptdarsteller der Serie *Spartacus: Blood and Sand* (2010-11) des Premiumkabelsenders Starz erkrankt 2010 an Krebs, woraufhin seine Rolle ohne inhaltliche Referenz neubesetzt wird (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Characters: Abs. 6).



Geht es um die Annäherung des Zuschauers gegenüber einer Figur, ist der Bekanntheitsgrad des Schauspielers wesentlich, was wiederum auch die Erzählpraxis beeinflusst. Die enge Verbindung zwischen Schauspieler und Serienfigur kann aber auch das Sehvergnügen mindern, beispielsweise wenn im Vorspann Namen auftauchen und überraschende Gastauftritte vorweggenommen werden (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Characters: Abs. 9f.).

### **Wenn Serienfiguren sterben**

Der Tod von Figuren ist ein wesentliches Element heutiger Sehgewohnheiten. Genau wie sich das Publikum über Jahre hinweg sicher sein konnte, dass Figuren, dargestellt von prominenten Hauptdarstellern, aus jeder noch so brenzligen Situation unversehrt hinauskommen, so offensichtlich waren auch die Auftritte sogenannter „Red Shirts“.<sup>129</sup> Im zeitgenössischen komplexen Fernsehen ist eine Herausforderung, über die Rezeptionserfahrungen des Publikums hinweg Spannung und Dramatik zu generieren, weshalb auch Hauptfiguren nicht mehr vom Serientod ausgenommen sind. In der Literatur gehört der Tod von wichtigen Protagonisten zum erzählerischen Standardrepertoire, wohingegen das Fernsehen in seiner seriellen Darstellung eine Bindung zwischen Zuschauer und Figur entstehen lässt, die in einer anderen Erwartungshaltung hinsichtlich des Umgangs mit der Figur gipfelt.<sup>130</sup> Der ursprüngliche Plan der *Lost*-Schöpfer, die Hauptfigur Jack Shepard bereits am Ende der Pilotfolge sterben zu lassen, wird 2004 vom Network ABC untersagt – zu groß ist die Angst vor Zuschauerverlusten. Dennoch lassen es sich die Showrunner im Verlauf der Serie

---

<sup>129</sup> Benannt nach den namenlosen Crewmitgliedern aus der Original-*Star-Trek*-Serie, die bei drohenden Gefahr stets als erste sterben müssen und durch ihre roten Uniformen gekennzeichnet sind (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Characters: Abs. 11).

<sup>130</sup> *Game of Thrones* ist ein gutes Beispiel. In der Fantasy-Serie sterben die Identifikationsfiguren wie die sprichwörtlichen Fliegen. Prominentestes Beispiel ist Sean Bean, der die Rolle des Eddard Stark verkörpert und wegen seines Bekanntheitsgrades auch im Vorspann zuerst gelistet ist. Noch vor Ende der ersten Staffel wird seine Figur enthauptet, was zumindest für Nichtleser der Romanvorlage ein Überraschungsmoment ist und zu wütenden Reaktionen gegenüber dem Sender HBO führt (vgl. Hibberd 2011).

genauso wenig nehmen, auch liebgewonnene Figuren auf teils spektakuläre Art und Weise umkommen zu lassen, wie sie „Red Shirt“-Figuren ins Jenseits befördern.<sup>131</sup>

Die Beständigkeit einer Kerngruppe an Figuren ist aus verschiedenen Gründen elementar für Fernsehserien. Aus Produzentensicht stehen die Vermarktung des Formats mit identischen Gesichtern im Vordergrund sowie die Planungssicherheit für einen längeren Zeitraum. Eine Geschichte kann noch so wendungsreich und komplex sein, am Ende ist es immer das Figurenensemble, welches die Zuschauer an die Serie bindet.<sup>132</sup> Besonders Sitcoms leben von einer über Jahre wachsenden Chemie zwischen den Akteuren, was den Austausch oder das Heraus- bzw. Hineinschreiben von Figuren erschwert, so Mittell weiter (vgl. Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 15).

### Parasoziale Beziehungen

Die langjährige Verbundenheit mit Figuren aus dem Fernsehen und entstehende parasoziale Beziehungen werden bereits seit den 1950er Jahren immer wieder wissenschaftlich untersucht – wurden nicht selten als krankhafte Fehlfunktion der Unterscheidung zwischen Realität und Medienwelt bewertet – doch können diese Beziehungen auch als Ergebnis einer aktiven Art moderner Medienrezeption und Beteiligung betrachtet werden, schließlich sind sie ein Schlüsselmerkmal jeder Form des Geschichtenerzählens (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 16).<sup>133</sup> Fanfiktion oder Tribute-Videos bei YouTube zeigen, wie weit die Auseinandersetzung mit Serienfiguren über die bloße Rezeption einer wöchentlichen Serienepisode

---

<sup>131</sup> Von den ursprünglich 48 Überlebenden des Flugzeugabsturzes gehört nur circa ein Dutzend zur Hauptbesetzung, doch bekommen einige mitunter sogar Sprechrollen und scheiden dann immer wieder auf dramatische Art und Weise dahin. Diese Art des Erzählens spielt mit dem Wissen der Fans und wird sogar in Dialogform angesprochen, meist durch die Figur Hurley, der als Science-Fiction und Comic-Fan das Klischee des *Lost*-Zuschauers bedient. Höhepunkt dieser selbstreflexiven Ausschweifungen ist die Episode „Exposé“ (S03E14), die ein exzellentes Beispiel für Mittells operationale Ästhetik ist. Mit der dritten Staffel versuchen die Autoren die beiden Figuren Nikki und Paolo aus dem Hintergrund in die Hauptbesetzung zu integrieren. Schnell wird deutlich, dass beide Figuren von vielen Fans nur als „Eyecandy“, also hübsches Beiwerk angesehen werden. „Exposé“ fokussiert sich komplett auf beide Charaktere, zeigt u.a. diverse Ereignisse aus den ersten beiden Staffeln aus ihrer Perspektive und wirft damit eine Vielzahl von Fragen auf. Am Ende der Episode werden beide – wegen eines Spinnenbisses gelähmt – von den anderen für tot gehalten und lebendig begraben. Nicht nur, dass Fans sich eine komplette Folge mit den unbeliebten, weil uninteressanten Figuren auseinandersetzen müssen; sie erhalten auch unzählige neue Informationen, die jedoch die restlichen Serienfiguren wegen des vermeintlichen Ablebens nie erfahren werden. Auf kongeniale Weise wird die Handlungswelt an dieser Stelle mit dem narrativen Diskurs außerhalb verbunden (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 13f.).

<sup>132</sup> In Seifenopern verbringen Zuschauer und Figuren in der Regel Jahre, manchmal gar Jahrzehnte ihres täglichen Lebens miteinander – auch hier sind Neubesetzungen von Rollen eine Herausforderung.

<sup>133</sup> Mittell verweist dabei auf eine Theorie von Murray Smith (1995).

hinausgehen kann. Der Norm entspricht eine spielerische Auseinandersetzung mit Figuren, deren fiktionaler Rahmen behandelt wird, als wäre er echt. Dies führt zu ehrlichen Emotionen gegenüber Darstellungen, deren fiktionalem Charakter sich das Publikum bewusst ist (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 17f.). Die Beziehung zu einem Charakter umschließt laut Autor sowohl die Erzählwelt (Zuschauer haben eine Meinung zu einer möglichen Romanze zwischen Mulder und Skully in *The X-Files*) als auch den Bereich außerhalb dieser Welt (Fans wünschen sich mehr Sendezeit für ihren Lieblingsdarsteller) (vgl. ebd.).

Smith (1995) weist daraufhin, dass das Verhältnis zu einer Serienfigur komplex gestaltet ist und der Begriff „Identifikation“ dieser Komplexität nicht gerecht wird. Neben dem bereits diskutierten Punkt der **Wiedererkennung** (Bekanntheit) bilden die **Orientierung** der Figur sowie das **Zugehörigkeitsgefühl** des Zuschauers das Gerüst für eine Auseinandersetzung. Die Verbundenheit, mit der er sich emotional auf eine Figur einlässt sowie ihre Gedankenwelt und Moralvorstellung reflektiert, ist ein Wesensmerkmal der Orientierung.<sup>134</sup> Je häufiger ihm ein Charakter auf dem Bildschirm begegnet, je mehr Zeit er mit ihm verbringt, desto größer ist auch die Auseinandersetzung mit ihm außerhalb der Rezeptionszeiten. In *Lost* steht in der Regel in jeder Episode ein Charakter im Zentrum, über den das Publikum – eingebettet in die aktuelle Handlung – Informationen aus der Vergangenheit oder seiner Zukunft (bzw. Zeitreise-Erfahrungen in Staffel 5 und die „Flash Sideways“ in Staffel 6) erfährt und sich somit ein facettenreiches Bild von der Figur machen kann.<sup>135</sup>

Die Visualisierung der Wesenszüge und Gemütszustände einer Figur ist für Film und Fernsehen elementar, schließlich gibt es nicht die Möglichkeiten der inneren Stimme

---

<sup>134</sup> Gerade bei Serien, die Zuschauer über viele Staffeln (womöglich Jahre) verfolgen sind diese Bindungen wichtig und können mitunter von Episode zu Episode für eine andere Figur ausschlagen. Weil in den seltensten Fällen eine Figur im Zentrum einer Serie steht, funktionieren sie exemplarisch als Zusammenspiel von Figurenensemble, der Umgebung und des thematischen Szenarios, mit dem der Zuschauer sich verbunden fühlt. In *The Wire* wird der Ort der Handlung, die Stadt Baltimore, selbst zu einer handelnden Figur, mit der sich das Publikum verbunden fühlt und deren verschiedenen Einwohner einen Blick in ihr Innenleben ermöglichen, so Mittell (vgl. Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 19).

<sup>135</sup> Gleichzeitig vermittelt diese Art des Erzählens dem Zuschauer auch die Vielzahl von Möglichkeiten des seriellen Erzählens und der Zeitlichkeit selbst, so Mittell (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 20).

aus dem Roman oder einer schlichten Beschreibung des emotionalen Zustandes.<sup>136</sup> Das Innenleben einer Figur auszufüllen, so dass es für den Zuschauer interessant wird, sich mit diesem Charakter auseinanderzusetzen, ist eine der Hauptanforderungen an die Fiktion. Vermeule (2010) deutet an, dass Fiktion somit zu einer Art des Gedankenlesens einlädt; eine Fähigkeit, deren Anwendung im Alltag wesentlich komplexer ist, weshalb der Zuschauer aber gern bereit ist, seine Kenntnis hinsichtlich der Interpretation von Signalen in der fiktionalen Welt zu trainieren.<sup>137</sup> Im Laufe der Serienrezeption eignet er sich so Wissen über und Erfahrungen mit verschiedenen Figuren an.

### Können sich fiktionale Figuren verändern?

Seriencharaktere sind stets einer überdurchschnittlichen Anzahl an tragischen oder komödiantischen Lebensereignissen sowie Konflikten oder persönlichen Traumata ausgesetzt. Roberta Pearson (vgl. 2007: 55f.) argumentiert, dass diese Figuren zwar an unzähligen Erfahrungen wachsen, ihr Selbstbewusstsein sich verändert und sie lebensverändernde Entscheidungen treffen. Trotzdem zwingt sie der wiederholende Charakter des seriellen Fernsehens zu einer verhältnismäßigen Stabilität ihrer selbst. Laut Pearson ist es für das Medium Fernsehen exakter, von **Charaktertiefe** zu sprechen statt von einer Veränderung (vgl. ebd.). Mittell geht für die Vielzahl von seriellen Figuren konform mit dieser Meinung, merkt aber an, dass es durchaus Ausnahmen gibt, in denen sich eine Figur tatsächlich im Verlauf der Narration verändert (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 28).

---

<sup>136</sup> Einige Ausnahmen: In der Sitcom *Scrubs* gehört die innere Stimme der Figur J.D. zum festen Repertoire der narrativen Möglichkeiten. Häufig stehen deren Aussagen aber auch in tagträumerischem Gegensatz zu den Ereignissen, die tatsächlich sichtbar passieren, weshalb der Zuschauer dazu angehalten ist, selbst abzuwägen, was wirklich im Inneren der Figuren vorgeht und was womöglich wieder nur Fantasie ist (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 21f.) In *House of Cards* wendet sich die Hauptfigur Francis Underwood immer wieder mit einem Blick in die Kamera unmittelbar an das Publikum und erläutert diverse politische Zusammenhänge, deren Verständnis dem Zuschauer in der Geschwindigkeit der Dialoge ohne eine ausgeprägte Allgemeinbildung zur US-amerikanischen Innenpolitik in Gänze kaum möglich wäre. Hinsichtlich seiner Machtbestrebungen erfahren wir auch immer wieder Informationen über seinen Gefühlszustand oder den von anderen Figuren, wodurch die Inszenierung der Serie zu stark betont und somit einen Gegensatz zu an anderer Stelle gestellten Realitätsansprüchen entsteht.

<sup>137</sup> Fiktion ist immer ein Spiegel der Wirklichkeit: Der Zuschauer beobachtet die Interaktion innerhalb einer Gruppe von Figuren und versucht Schlüsse für seine Lebenswirklichkeit herzustellen. Im Verlauf einer Serie orientiert er sich üblicherweise an den Figuren, für die er die größte Verbundenheit empfindet und deren Innenleben am interessantesten anmutet, weil sie fragwürdige Identifikationsmöglichkeiten mit einer komplexen Mehrdimensionalität verbinden. Dabei kann sich die Haltung gegenüber einer Figur im Verlauf der Serie natürlich verändern (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 23 nach Vermeule (2010)).

Für die Analyse von Charakterveränderungen unabdingbar ist die Betrachtung von Smiths drittem Faktor der Auseinandersetzung mit einer Figur: dem Zugehörigkeitsgefühl<sup>138</sup>. Das sich ändernde Selbstbewusstsein einer Figur oder ihr Treffen von lebensverändernden Entscheidungen basiert immer auf einen inneren Wandel von Ansichten und Moralvorstellungen. Im Medium Fernsehen stellen nur äußere Anzeichen den inneren Zustand einer Figur dar, weshalb Charakterveränderungen visualisiert werden müssen (vgl. Abbildung 12). Zuschauer beurteilen Figuren und deren Innenleben vor allem nach ihren Handlungen und den Reaktionen anderer Figuren und sondieren dadurch ihre persönlichen Loyalitäten innerhalb einer Gruppe von Charakteren (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 30).



*Abbildung 12: Die Verwandlung von Walter White zu Heisenberg wird visuell erzählt. Glatze, ein neuer Bart und der markante Hut gehören ebenso zur neuen Persönlichkeit wie die farbliche Veränderung der Kleidung (AMC).*

<sup>138</sup> Die moralische Beurteilung einer uns verbundenen Figur, mit der wir sympathisieren und in deren Überzeugungen und moralischen Vorstellungen wir uns wiedererkennen und deshalb bereit sind, emotional in ihre Geschichte einzuzahlen (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 29).

Lassen sich Charakterveränderungen am Äußeren einer Figur nicht erkennen, helfen hypothetische Fragen: Wie würde sich das „alte“ Ich der Figur in dieser Situation verhalten? Oder andersherum, wie hätte das „neue“ Ich einer Figur eine vergangene Situation gemeistert?<sup>139</sup> Nicht alle Veränderungen zeigen sich in offensichtlichen Handlungen einer Figur, auch die nuancierte Darstellung eines Schauspielers/einer SchauspielerIn lassen einen Wandel beobachten, ohne diesen zwangsläufig in Zusammenhang zu früheren Ereignissen setzen zu müssen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 33). Figuren verändern sich selten spürbar, viel mehr ändert sich permanent das Verständnis des Zuschauers ihnen gegenüber. Die serielle Erzählform wird genutzt, um dem Publikum nach und nach die Wesenszüge einer Figur zu vermitteln. Dadurch erscheinen ihm diese neu, doch sind es eben statisch angelegte Eigenschaften und keine plötzlichen Veränderungen.<sup>140</sup> Ein Effekt, von dem mitunter auch Figuren innerhalb der Erzählwelt betroffen sind, woraufhin sich ihre Haltung und Interaktion gegenüber einer anderen Figur verändert, was wiederum den Zuschauer dazu veranlasst, seine eigene Position gegenüber dieser zu überdenken.<sup>141</sup>

Eine umfassende Veränderung des Zugehörigkeitsgefühls gegenüber einer Figur ist selten, kommt aber durchaus vor. Um den verschiedenen Arten von Charakterentwicklungen gerecht zu werden, ist die Wahl des spezifischen Vokabulars wichtig, so Mittell. Besonders junge Figuren **wachsen** mit zunehmender serieller Erzählzeit. Narrativ funktioniert dieses Mittel besonders gut, weil der Zuschauer eine Erwartungshaltung gegenüber einer unausgereiften Figur hat und davon ausgeht, dass die dramatischen Ereignisse der Serie beispielsweise aus einem unausgeglichene Teenager eine besonnenere Figur mit erwachseneren Zügen machen. Entsprechend beliebt sind diese Figuren auch in komplexen zeitgenössischen Fernsehserien, in denen ihnen häufig statischer agierende Erwachsene gegenüber gestellt werden, um zu zeigen, dass Veränderungen immer individuell geschehen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 36).

---

<sup>139</sup> Diese Technik ist nicht nur ein wissenschaftliches Gedankenexperiment, sondern Bestandteil dessen, was Zuschauer während ihrer Serienrezeption immer wieder tun, sagt Mittell (vgl. *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 31f.).

<sup>140</sup> Eine beliebte Erzähltechnik dafür ist der Flashback: Die von uns bis dato nichtgesehene Vergangenheit einer Figur bringt neue Charakterzüge zum Vorschein, woraufhin wir die gesehene Vergangenheit; Handlungen, Dialoge, Mimik und Gestik in einen neuen Kontext setzen und vermuten, die Figur hätte eine Veränderung unterlaufen. Zwar erscheinen uns statische Figuren dadurch dynamischer, weil wir der Hintergrundgeschichte einer Figur einen hohen Stellenwert für die Abwägung unseres Zugehörigkeitsgefühls beimessen, doch ist eine tatsächliche Veränderung der Figur eine Illusion (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 34).

<sup>141</sup> Besonders Soap-Operas leben von diesem Effekt: wenig komplexe Figuren, die sich mitunter über Jahre oder Jahrzehnte nicht verändern, aber ein starkes interaktives Netzwerk untereinander bilden, leben in einem Serienkosmos, dessen Ereignisse nach und nach Einfluss auf jede Figur haben, woraufhin sich deren Haltungen untereinander verändern, beinahe nie jedoch eine Figur selbst (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 35).

Reife erwachsene Figuren hingegen **lernen** im Verlauf einer Serie häufig eine Lektion fürs Leben, die ihre Persönlichkeit verändert.<sup>142</sup> Außerdem gibt es die klassische **Verwandlung** einer erwachsenen Figur, einhergehend mit einer allmählichen Änderung ihres Selbstbildes, ihrer Haltung und moralischen Wertvorstellungen, die mit einem veränderten Handeln und langfristigen Folgen verbunden sind. Die Verwandlung einer Figur gehört – nicht zuletzt, weil Zuschauer, die parasoziale Beziehungen zu ihren Lieblingsfiguren aufbauen und diese gern gefestigt statt in permanenter Unruhe sehen – in traditionellen Fernsehserien zu den Ausnahmen, so Mittell weiter (vgl. Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 41f.). Zeitgenössische, komplexe Erzählungen hingegen haben mit den Jahren den Typus des Antihelden für sich entdeckt und zeigen anhand dramatischer Veränderungen, wozu diese Art des Fernsehens bei der Entwicklung von Figuren erzählerisch im Stande ist. *Breaking Bad* hat diesbezüglich Maßstäbe gesetzt.

### Der Antiheld

*"The world needs bad men. We keep the other bad men from the door."<sup>143</sup>*

Antihelden können verschiedener Natur sein. Misanthropen, Egoisten mit noblen Absichten, arrogant überlegen agierende und dennoch moralische Figuren wie Dr. House, Verbrecher als Protagonisten wie Tony Soprano oder Dexter Morgan oder eben der bemitleidenswerte Familienvater Walter White.<sup>144</sup> Doch wie gelingt es zeitgenössischen Fernsehserien, dass der Zuschauer sich mitunter über Jahre hinweg extrem unangenehmen Figuren widmet, sich um ihr Wohl sorgt, sie womöglich seine Loyalität gewinnt und er all dies noch als großes Vergnügen wahrnehmen?

**Relativer Anstand** nennt Mittell als ein erstes Merkmal. Antihelden erscheinen häufig wie das kleinste Übel in einer Erzählwelt voller unmoralischer Figuren und weil der Zuschauer über sie viel mehr erfährt, fühlt er sich mit ihnen verbunden und ist bereit, ihnen die Daumen zu drücken, auch wenn ihr Handeln in der Wirklichkeit moralisch

---

<sup>142</sup> Dabei muss diese Lektion die Moralvorstellungen gar nicht um 180 Grad drehen, sondern häufig muss eine Figur nur lernen, über sich selbst hinauszuwachsen, um Ziele zu erreichen. Entsprechend unverändert bleibt unser Zugehörigkeitsgefühl gegenüber dieser Figur. Kontrastiert wird diese Form der Veränderung durch das Gegenüberstellen von Figuren, die selbige Lektion über den Lauf einer Serie nicht lernen – entweder weil sie es verpassen oder sie bereits gelernt haben (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 37).

<sup>143</sup> Rust Cohen, *True Detective*, Staffel 1 Episode 3.

<sup>144</sup> Auch in Sitcoms haben unsympathische und obszön unmoralische Figuren Tradition: Das Publikum erfreut sich an ihrem Scheitern und gleichzeitig ist ihr exzessives Ausloten moralischer Grenzen Grundlage für eine humoristische Auseinandersetzung (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 45).

höchst fragwürdig wäre.<sup>145</sup> Mittell bezeichnet dieses Phänomen als „fiktionalisiertes Stockholm-Syndrom“. Wesentlich sind Orientierung und Ausarbeitung einer Figur: je mehr durch Hintergrundgeschichten, Beziehungen und innere Gedanken über sie bekannt wird, desto eher beginnt das Publikum, das Geschehen aus ihrer Perspektive zu betrachten und in der Figur einen Verbündeten für die Reise durch die Handlungswelt zu sehen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 46).

Ein weiteres Merkmal dieser Antihelden ist ihr **Charisma**. Es basiert auf der Darstellung der Figur durch ihren Schauspieler sowie die Interaktion anderer Figuren gegenüber dem Antihelden. Tony Soprano behandelt Familienmitglieder, Kollegen und Frauen respektlos und dennoch respektieren, lieben, begehren oder folgen sie ihm bedingungslos. Neben der physischen Präsenz von Schauspieler James Gandolfini ist es auch der ökonomische Erfolg der Figur, welcher Zuschauer gern Zeit mit ihr verbringen lässt<sup>146</sup> Abschließend erliegt der Zuschauer laut Mittell schon immer der **Faszination** der Vorstellung von Dingen, für die ihm in der Realität Mut und Möglichkeiten fehlen (vgl. *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 48 nach Smith (1999)). Vermeule (2010) hingegen setzt diese Faszination in Verbindung mit der **Machiavellischen Intelligenz**<sup>147</sup>, wonach ein Großteil der Auseinandersetzung mit fiktiven Charakteren auf einem Interesse beruht, die Gedanken von Figuren zu ergründen, die soziale Intelligenz, Gerissenheit und die stark ausgeprägte Fähigkeit der Manipulation repräsentieren. Ihr Agieren sei lehrreich für den Zuschauer und das Beobachten faszinierender Figuren helfe bei der Ausprägung seiner persönlichen sozialen Intelligenz.

---

<sup>145</sup> *Dexter* tötet zwar Menschen, doch vergreift er sich nur an Verbrechern, die den Tod nach allgemeinem moralischem Verständnis verdient haben und niemals an Unschuldigen. Tony Soprano agiert nicht weniger brutal oder fragwürdig als die Familienmitglieder seines Mafiaklans. Doch erfahren wir durch unzählige Therapiesitzungen, Panikattacken und sein Auftreten als Familienmensch so etwas wie Ursachen für seine zwiespältige Persönlichkeit. Daraus entsteht Verständnis, welches uns ihm näher bringt als anderen Figuren. Selbst Tony nahestehende Charaktere wie Christopher oder Paulie bekommen Eigenschaften wie fehlende Führungsqualitäten, Drogenabhängigkeit oder Paranoia in die Drehbücher geschrieben, weshalb Tony aus diesem Haufen an fragwürdiger Figuren als noch am wenigsten verkorkst zur Identifikationsfigur taugt (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 46).

<sup>146</sup> Tony Soprano repräsentiert einen Geschäftsmann, der neben großer Macht auch beachtlichen Reichtum erlangt hat, was innerhalb der US-amerikanischen Kultur durchaus als erstrebenswert gilt (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 47). Gandolfini – gegenüber den Medien als sehr scheu und zurückhaltend bekannt – avanciert durch die Rolle des Tony Soprano Anfang der 2000er Jahre zu einem Sexsymbol auch außerhalb des Serienkosmos. Gewissermaßen kann also nicht nur der Zuschauer dem Charisma einer Figur erliegen, sondern auch ihr Darsteller.

<sup>147</sup> Der Begriff „Machiavellische Intelligenz“ stammt aus der Verhaltensforschung um den Erfolg in sozialen Gruppen. Für diesen sind die Fähigkeiten, andere Gruppenmitglieder verstehen und manipulieren zu können von besonderer Bedeutung, eine Eigenschaft, die durch das zwischenmenschliche Gedankenlesen gut bedient wird (vgl. Vermeule 2010).



Die Erwartungen an den Wandel einer Antiheldenfigur sind oft unterschiedlich. Dies hängt zusammen mit der Tendenz des seriellen Fernsehens zur Endlosigkeit sowie einer klaren (oder eben unklaren) Entwicklung der Figur, konfrontieren die meisten erzählerischen Szenarien das Publikum doch mit dem Punkt einer endgültigen Abrechnung, an dem der Antiheld den Preis für seine Verbrechen und Moralverstöße zahlen muss. Laut Mittell (vgl. *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 51) besteht die besondere Herausforderung für Autoren und Showrunner in der Verbindung eines schlüssigen und motivierten Abschlusses der Figurenentwicklung, der Aufschlüsselung aller Handlungsfäden zur Belohnung der jahrelangen Hingabe der Zuschauer und einer moralischen Positionierung gegenüber dem Verhalten des Antihelden (oder der aktiven Verweigerung dieser).

Obwohl komplexe Fernsehserien immer wieder durch selbstreflexive Erzählstrategien Bezug auf ihre eigene Fiktionalität nehmen, streben sie nach einem Höchstmaß an Realismus. Für Bruun Vaage (2012) ist die Fähigkeit des Zuschauers, sich die Fiktionalität der Gräueltaten ins Bewusstsein zu rufen, wesentlich für die Loyalität gegenüber schrecklich agierender Antihelden, schließlich gibt der fiktive Rahmen ihm die Möglichkeit, moralische Urteile auszusetzen und fragwürdige Verhaltensweisen zu rationalisieren. Auch wenn er sich der Fiktionalität dieser Figuren bewusst ist, entstehen unbequeme Verwischungen zu seiner Lebenswirklichkeit: parasoziale Beziehungen pflegt er auch zu Psychopathen und Serienmördern, so dass diese seine Gedanken und seiner Aufmerksamkeit auch außerhalb des klar abgetrennten Rahmens der Fernsehunterhaltung beiwohnen.<sup>148</sup> In Anlage c): eine nähere Auseinandersetzung mit der Verwandlung von Walter White zu Heisenberg.

- ✓ Figuren sind für serielle Erzählungen von elementarer Bedeutung. Sie sind die Summe aus dem Wirken von Schauspielern, Autoren und Showrunnern. Der Tod einer Figur gehört auch im zeitgenössischen Fernsehen zu den anspruchsvollsten Aufgaben, nicht zuletzt weil zwischen Publikum und Figuren parasoziale Beziehungen entstehen. Das Streben nach Unendlichkeit in der Natur des Seriellen macht eine charakterliche Veränderung von Figuren schwer und nur in Ausnahmen gelingt diese auf glaubwürdige Art. Der Antiheld ist eine beliebte Spielform, über die sich zeitgenössische Serien der Transformation von Figuren annähern.

---

<sup>148</sup> Das heißt nicht, dass wir nicht mehr zwischen Fiktion und Realität unterscheiden können. Es zeigt nur, wie serielle Rezeption die Figurengrenzen aufweichen kann und legt nahe, dass die Idee eines strikten fiktionalen Rahmens weicher ist als wir es von anderen begrenzteren Medien gewohnt sind (Vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 52).

### 3.2.5 Transmedia Storytelling

Auch wenn das Geschichten erzählen über die Grenzen eines Mediums hinweg kein Phänomen des 21. Jahrhunderts sondern so alt wie die Massenmedien selbst ist, hat die Digitalisierung mit Beginn der 2000er Jahre doch entscheidenden Anteil an der Tatsache, dass eine durchdachte transmediale Erzählstrategie im Fernsehen heute die Regel und nicht mehr wie in vorherigen Dekaden die Ausnahme darstellt, so Mittell.<sup>149</sup> Gray (2010) vertritt sogar den Standpunkt, dass sich in einer gesättigten Medienwelt kein Text mehr ohne seine Paratexte<sup>150</sup> rezipieren lässt, was er am Beispiel Film mit Trailern, Postern und DVD-Covern deutlich macht. Sobald ein Text in den Kulturkreislauf eingeschleust wird, sei er Teil eines komplexen intertextuellen Netzes.

Jenkins (vgl. 2011) definiert transmediales Geschichtenerzählen als einen Prozess, bei dem wesentliche Bestandteile einer Fiktion mit dem Ziel, ein vereinheitlichtes und koordiniertes Unterhaltungserlebnis zu entwerfen, systematisch über verschiedene Vertriebswege verteilt werden. Idealerweise leistet dabei jedes Medium seinen einzigartigen Beitrag zur Entfaltung der Geschichte. Obwohl diese Definition eine nahezu hierarchielose Anordnung der einzelnen Texte voraussetzt, ist in der Praxis eine Vielzahl von unausgewogenen Paratexten um den klaren Haupttext der Fernsehserie herum transmedial organisiert (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Transmedia Storytelling*: Abs. 9f.). Die Ziele sind dabei klar: für die Industrie können paratextuelle Erweiterungen zusätzliche Einnahmen generieren, für die Kreativen dienen diese stets der narrativen Unterstützung der Kernerzählung im Fernsehen (vgl. ebd.).

#### Arten von Paratexten

Serielle Erzählungen im Fernsehen schaffen aus erzählerischen Ereignissen sowie einer beständigen Gruppe von Figuren eine nachhaltige narrative Umgebung, wobei diese Wesenszüge kumulativ und konsistent innerhalb der Erzählwelt sind – jeder, der auftaucht und alles was passiert, ist für immer Teil des erzählerischen Universums (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Transmedia Storytelling*: Abs. 13). Traditionelle Paratexte zu Bewegtbildinhalten sind Bücher (Prosa sowie Comicform), die die Ereignisse eines Films direkt nacherzählen und diese um nicht gesehene Informationen oder auch die Hintergründe von Figuren ergänzen.<sup>151</sup> Bei zeitgenössischen Fernsehserien lassen

<sup>149</sup> Wobei es zu berücksichtigen gilt, dass Transmedia Storytelling sich nicht auf Standardmaßnahmen wie Webseiten, Merchandising oder Making-Of-Material zu einer Serie bezieht, hierfür ist der Begriff **Paratexte** geeigneter (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Transmedia Storytelling*: Abs. 3ff.).

<sup>150</sup> Einen Haupttext begleitende Textelemente, deren Zweck eine Ergänzung oder auch die Steuerung der Rezeption des Haupttextes ist.

<sup>151</sup> Auch wenn diese Romanisierung nicht Jenkins Definition entspricht und sie eher im Medium Kinofilm etabliert ist, bilden doch besonders Kultserien aus den 1960ern wie *Doctor Who* oder *Star Trek*

sich Roman-Erweiterungen häufig schwierig in den Gesamtkanon einordnen. Auf der einen Seite basieren sie in der Regel zumindest auf Handlungsentwürfe der Showrunner und sind vom produzierenden Studio abgesegnet, auf der anderen Seite fehlt es ihnen an vollständiger Integration in die komplexen seriellen Erzählbögen.

*Twin Peaks* von David Lynch gilt nicht nur als Meilenstein des komplexen seriellen Erzählens im Fernsehen, die Serie experimentiert auch mit einer transmedialen Sonderform: der erzählerischen Erweiterung, bei der ein Gegenstand aus der Erzählwelt in der realen Welt veröffentlicht wird. *The Secret Diary of Laura Palmer* erscheint 1990 in der Pause zwischen der ersten und zweiten Staffel, verkauft sich sehr gut und bietet dem Zuschauer unzählige Hinweise über die dunkle Vergangenheit der Figur Laura Palmer und ihren Mörder, wobei die entscheidenden Seiten bezüglich noch ausstehender Ereignisse herausgerissen sind.<sup>152</sup>

Auch Videospiele zeigen laut Mittell (vgl. Complex TV, 2012b – Transmedia Storytelling: Abs. 22) die Möglichkeiten der Integration der drei Bereiche Charakter, Ereignisse und Handlungswelt, wobei ihr Ursprung ebenfalls bis in die 1970er Jahre zurückgeht, als erste textbasierte Abenteuerspiele und Flugsimulatoren zur Serie *Star Trek* erscheinen (ganz abgesehen von der viel älteren Variante des Brettspiels). Im Mittelpunkt stehen dabei meistens die Handlungswelt und deren räumliche Darstellung, mit deren Hilfe das Erzählerlebnis erweitert wird, weil Fans diese Welt – bis dato nur aus dem Fernsehen bekannt – entdecken und an ihr teilhaben können (vgl. Jenkins 2004). So realistisch die Rechenleistung moderner Spielekonsolen und Computer die Handlungswelt erscheinen lässt, so oberflächlich gerät häufig die Gestaltung der Figuren, was bei Fans auf Unmut stößt. Um dieses Problem zu umgehen, stehen bei

---

Ausnahmen für die Form der Nacherzählung im seriellen Fernsehen. Mitunter wird das Serienformat auch genutzt, um Details, die in den Begleitromanen auftauchen später in der Serie aufzugreifen. Auch bei episodisch angelegten Serienformaten wie *CSI* oder der Fernsehfilmreihe *Columbo* (1968-78 sowie 1989-2003) finden sich Romanisierungen. Diese funktionieren jedoch eher wie eine zusätzliche Episode in Schriftform, widmen sich denselben Charakteren, nehmen jedoch keinen Bezug auf Ereignisse in der Fernsehserie und erzählen stattdessen einen eigenen Fall, so Mittell (vgl. Complex TV, 2012b – Transmedia Storytelling: Abs. 15f.).

<sup>152</sup> Die Kombination von Informationen zu Ereignissen und Charakteren wird 1992 im Kino-Prequel *Twin Peaks: Fire Walk With Me* verarbeitet. Basierend auf die diktierten Aufzeichnungen von Agent Dale Cooper wird außerdem dessen Autobiographie veröffentlicht sowie ein Reiseführer zum fiktiven Ort Twin Peaks, ohne dass diese an den Erfolg des geheimen Tagebuchs anknüpfen können (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Transmedia Storytelling: Abs. 19).

Videospielen nicht selten neue Figuren im Mittelpunkt der Handlung, die sich zwar im bekannten narrativen Universum bewegen, aber in der Serie nicht auftauchen.<sup>153</sup>

Bei der Wahl der thematisierten Ereignisse der Handlung bestehen die beiden Optionen einer Nacherzählung der Serienhandlung, ähnlich der Romanform oder einer erweiterten Handlung, quasi eine zusätzliche Episode in Videospielform. Dass es bisher kaum befriedigende Umsetzungen von Videospielen zu zeitgenössischen Fernsehserien gibt, versinnbildlicht eine der großen transmedialen Herausforderungen: die narrativen Erweiterungen müssen auf der einen Seite Fans, die viele Stunden mit der Kernerzählung der Fernsehserie verbracht haben für deren Engagement belohnen, dürfen andererseits aber Gamer, die auf ein Videospiel aufmerksam werden und die ursprüngliche Serie nicht im selben Maße verfolgt haben auch nicht dafür bestrafen (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Transmedia Storytelling: Abs. 25f.).

### The Lost Experience

Eines der spektakulärsten transmedialen Erlebnisse beschert *Lost* seinem Publikum zwischen 2004 und 2010. Die Showrunner Damon Lindelof und Carlton Cuse nutzen zur Umschreibung gern die Metapher eines Eisberges und dehnen dabei den narrativen Rahmen der Erzählung auf beinahe alle Medienkanäle aus: was das Publikum im Fernsehen zu sehen bekommt, ist der sichtbare Teil des Eisbergs – den weitaus größeren unsichtbaren Teil gilt es auf anderem Wege zu ergründen (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Transmedia Storytelling: Abs. 31). Eine Einladung, die weltweit von Fans dankend angenommen wird, gleichzeitig aber auch Erwartungen schürt, denen die Serie schlussendlich nicht gerecht werden kann.<sup>154</sup> Im Sommer 2006 startet *The Lost Experience*, ein Augmented Reality Game<sup>155</sup> (ARG), mit dessen Hilfe:

---

<sup>153</sup> Beispiele sind *Lost: Via Domus*; *Road to Respect*, das Spiel zu *The Sopranos* oder *Prison Break: The Conspiracy*. Auch diese Figuren sind in der Regel oberflächlicher ausgearbeitet und bilden damit einen Kontrast zu den ausgedehnten Handlungswelten, in die sie eingebettet sind (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Transmedia Storytelling: Abs. 24).

<sup>154</sup> Einen Großteil des Reizes, sich näher mit der Erzählwelt von *Lost* zu beschäftigen, geht vom Setting der mysteriösen Insel mit ihren übernatürlichen Phänomenen aus. Das bemerken auch die Showrunner und agieren strategisch geschickt, in dem sie die Handlung der Fernsehserie um eine Gruppe von Charakteren, deren Abenteuer und Konflikte sowie ihren Umgang mit diversen Mysterien konzentrieren und mit dem geschickten Platzieren von Hinweisen den Fans genügend Raum lassen, das Setting außerhalb der Serienrezeption weitläufig selbst zu erkunden. Doch je mehr Paratexte zur Kernerzählung entstehen, desto schwieriger wird es schlussendlich diese zu einem schlüssigen Gesamtgebilde zusammenzufügen. Das ursprünglich als erzählerische Erweiterung gedachte Videospiel *Lost: Via Domus* und der Roman *Bad Twin* (von der Serienfigur Gary Troup verfasst und plötzlich im realen Leben auf der Bestseller-Liste der New York Times auftauchend) wurden von den Showrunnern hinsichtlich ihrer vollständigen Integration in die Kerngeschichte widerrufen (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Transmedia Storytelling: Abs. 31ff).

<sup>155</sup> Ein Rätselspiel für Zuschauer, stattfindend in einer erweiterten Realität, die Geschehnisse der realen Welt mit welchen aus einer virtuellen (fiktiven) Welt vermischt und dafür diverse Medienkanäle nutzt.

1) die Hardcore-Fans mit erzählerischen Verbindungen und Zusatzinformationen, die in der Serie bisher keine Erwähnung finden, gefüttert werden sollen, 2) die Serie während ihrer Sommerpause im Gespräch bleiben soll und 3) das Autorenteam rund um die Showrunner mit innovativen Erzählstrategien experimentieren möchte.<sup>156</sup> Das Medienecho ist exzellent, auch wenn das ARG aus narrativer Sicht für Hardcore-Fans rückblickend zur Enttäuschung gerät. Zu unbeständig und inkohärent sind Gameplay und Schwierigkeitsgrad.<sup>157</sup> *The Lost Experience* steht laut Mittell am Ende sinnbildlich für eines der Hauptwidersprüche von *Lost*: die Serie erschafft in ihrer Kernerzählung eine fiktive Welt voller Mysterien und Rätsel, lagert aber einen Großteil deren Enthüllung (oder den Versuch dazu) transmedial in andere Medienkanäle aus, was über die Jahre zu einem konträren Verhältnis der Fans zur Serie geführt hat.<sup>158</sup>

### Paratexte als Orientierung

Das Aufkommen des digitalen Zeitalters bringt nicht nur komplexere serielle Erzählungen mit sich, es befreit Kreative auch ein Stück weit vom Mantra aus der Epoche des werbefinanzierten Fernsehens: egal, was du tust – vergraulen niemals potenzielle Zuschauer. Neben transmedialen Paratexten, die der Erweiterung des Erzählerlebens dienen, gibt es heutzutage auch noch diese, die dem Publikum als Orientierungshilfe in der narrativen Welt dienen und nicht selten auch von ihm selbst kreiert werden, so Mittell (vgl. *Complex TV*, 2012b – *Orienting Paratexts*: Abs. 3). David Simon, Schöpfer von *The Wire* formuliert die Umstände im Rahmen eines Interviews zu seiner Serie *Treme* (2010-13) wie folgt: „Fuck the exposition...just be. The exposition can come later. If I can make you curious enough, there's this thing called Google. If you're curious about the New Orleans Indians, or 'second-line' musicians – you can look it up“ (Nussbaum 2010b). Damit umschreibt er sowohl die Möglichkeit zeitgenössischer Fernsehserien, kulturelle Referenzen und Hintergrundgeschichten in

---

<sup>156</sup> Das ARG dauert vier Monate, umfasst Webseiten, YouTube-Videos, Podcasts, Erwähnungen im Fernsehen, Live Events und Merchandising und liefert der Industrie wichtige Erkenntnisse zu den Möglichkeiten und Grenzen des transmedialen Geschichtenerzählens (dazu auch Mittell (2006)).

<sup>157</sup> Fans vermissen Enthüllungen bezüglich der fortlaufenden Erzählwelt von *Lost*. Thematisch orientiert sich die Geschichte der *Lost Experience* natürlich an den Ereignissen der Serie, doch werfen die gewonnenen Erkenntnisse neue Fragen auf und tauchen in der Serie selbst nie auf, weshalb sich die Teilnahme eher wie eine Zeitverschwendung als eine erzählerische Belohnung anfühlt. Das kommt auch bei den Verantwortlichen an und entsprechend einmalig bleibt das ARG in seinem Umfang und der Umsetzung (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Transmedia Storytelling*: Abs. 36ff).

<sup>158</sup> Interessanterweise wird der Kampf zwischen Glaube und Wissenschaft in der Erzählwelt der Serie als Leitmotiv durch das Duell der beiden Charaktere Jack Shepard („man of science“) und John Locke („man of faith“) sogar zelebriert. Am Ende überleben beide nicht, doch Jack opfert sich für das Überleben seiner Freunde und mit dem großen Finale und der Auflösung der Beschaffenheit der „Flash Sideways“ wendet sich *Lost* endgültig der Seite des Glaubens zu. Für die Wissenschaftsanhänger wird nach Ausstrahlung der finalen Episode auf der DVD-Box der letzten Staffel ein 12-minütiger Epilog veröffentlicht, in dem einige Antworten zu bestimmten Rätseln präsentiert werden, der jedoch nicht mehr als einen Paratext der Fernsehserie darstellt (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Transmedia Storytelling*: Abs. 39).

einen leicht zugänglichen und längst existierenden paratextuellen Bereich auszulagern als auch die Tatsache, dass diese Serien aufgrund der veränderten Mediennutzung von Machern und Rezipienten längst nicht mehr als mediengebundene alleinstehende Werke betrachtet werden, auf treffende Art (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 6).

Die Sinnbildung und das Verständnis einer fiktiven Fernseherzählwelt entstehen in den vier Kategorien Zeit, Ereignisse, Figuren und Raum.<sup>159</sup> Die Orientierung bezüglich der Ereignisse der Handlung erfolgt mithilfe von Zusammenfassungen und Analysen in Form von Karten und Videos, so Mittell weiter.<sup>160</sup> Da etliche zeitgenössische Fernsehserien mit einem großen Ensemble an Figuren aufwarten, sind auch hier Orientierungshilfen notwendig. So beinhaltet beispielsweise die deutsche Ausgabe der ersten Staffel von *Game of Thrones* (Blu-ray) eine aufklappbare Übersicht der agierenden Familien im der fiktiven Welt von Westeros. Am häufigsten für erzählerische Tricks genutzt und ambitioniert für die Abbildung und Analyse von Zuschauern ist jedoch der abschließende Aspekt narrativen Verständnisses: der erzählerische Raum.<sup>161</sup> Der Vorspann von *Game of Thrones* zeigt keine einzige Figur, sondern ist eine circa 90-sekündige animierte Sequenz, die der räumlichen Orientierung im gigantischen Serienuniversum von Westeros dient, indem die für die Folge oder Staffel relevanten Handlungsorte dargestellt werden.

In Erzählwelten, die in tatsächlich existierenden Orten spielen oder sich zumindest an ihnen orientieren, holt die Fiktion die Realität ein und so stellt *Google Maps* für

---

<sup>159</sup> Ein Blick in die Programmzeitschrift (oder deren digitale Ableger) dient der Orientierung hinsichtlich der Sendezeit: wann beginnt eine Episode und in welcher Reihenfolge gilt es, die Serienfolgen zu rezipieren? Für die Orientierung bezüglich der Diskurs-Zeit fertigen Fans und Sender gerade bei zeitgenössischen komplexen Fernsehserien eine Chronologie der Ereignisse und Erzählebenen an. Bei Serien, die in einem historischen Kontext angesiedelt sind, ist das Anfertigen von Kalendern oder einem Zeitstrahl ein beliebtes Mittel von Fans, die Fiktion in ein Verhältnis zu den geschichtlichen Ereignissen zu setzen, schließlich hegen Serien wie *Mad Men* oder *Boardwalk Empire* Anspruch auch historische Genauigkeit (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 9ff).

<sup>160</sup> Typische Plot-Zusammenfassungen sind die „previously on“-Teaser zu Beginn vieler Serials, die dem Zuschauer die wesentlichen Handlungspunkte der letzten Episoden noch einmal vor Augen führen. Auch die Inhaltsangabe einer Episode in der Fernsehzeitschrift oder auf der Website des Senders dient dem Zweck der Orientierung (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 16f.). Eine genauere Form der Analyse der Ereignisse stellen neben Serien-Wikis auch Webseiten wie *serienjunkies.de* dar, auf denen, neben Rezensionen und Podcasts zu Episoden, einzelner Serien mithilfe von Kommentarfunktionen diskutiert werden können. So erfährt der Leser wöchentlich beispielsweise, welche der Figuren aus *The Walking Dead* bisher wie viele Zombies auf welche Art und Weise umgebracht hat.

<sup>161</sup> 24 mit seinem Anspruch auf Echtzeit und strikte Chronologie verstrickt sich laut Mittell (vgl. *Complex TV*, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 21) streng genommen in räumliche Ungereimtheiten, wenn beispielsweise der Verkehr in Los Angeles oder Washington DC ignoriert wird und die handelnden Figuren stets pünktlich ihre Ziele erreichen, wobei dieser Aspekt in erster Linie ortskundigen Fans auffallen dürfte.

Zuschauer die gängigste Orientierungshilfe dar.<sup>162</sup> Zeitweilig hat *Lost* als komplexe Fernsehserie sogar eine weitere Dimension der Orientierung geschaffen, die Zeit und Raum übersteigt – nämlich den Begriff der Dimensionen selbst – als es sich mit der bis dato komplexen Kinofilmen vorenthaltenen Mehrdimensionalität von Zeit und Raum befasst. Die bereits diskutierten „Flash Sideways“ der sechsten Staffel von *Lost* versetzen weltweit Fans über Monate in aufgeregte Diskussionen beim Versuch, das Gesehene chronologisch einzuordnen.<sup>163</sup>

Die geschilderten Kategorien der Orientierung sagen auch etwas über das Rezeptionsverhalten von zeitgenössischen Fernsehserien aus. Längst erwarten sie von jedem Zuschauer, dass dieser sich auch fernab der Sendezeit mit der Handlungswelt, ihren Figuren, Raum und Zeit auseinandersetzt.<sup>164</sup> Der Umfang der *Lost*-Enzyklopädie *Lostpedia* zeigt das Ausmaß der Leidenschaft und Verspieltheit, mit der Zuschauer sich heutzutage auf der Suche nach Erkenntnis und Orientierung in einer fiktiven Welt bewegen.<sup>165</sup> Dabei geht die Seite mit Hypothesen, unzähligen Spekulationen aber auch Parodien und eigens erstellten Paratexten über das bloße Sammeln von Daten in Text- und Bild-Form hinaus, so Mittell (vgl. Complex TV, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 37f.) – und bietet Medienwissenschaftlern gleichzeitig eine außergewöhnlich umfangreiche Quelle zur Beobachtung einer Community, die über ihr eigenes Vorgehen reflektiert und damit einen Zugang zu unzähligen Meta-Diskussionen ermöglicht. Die Komplexität von *Lost* lässt im Wiki zur Serie einen eigenen Theoriebereich entstehen, wobei diese Theorien immer von der Frage verfolgt sind, ob sie zum Kanon der Serie gehören oder sich Elementen bedienen, die in der Serie höchstens angerissen worden sind und entsprechend gekennzeichnet werden müssen.<sup>166</sup> Neben dem Bereich für Theorien und Spekulationen ist *Lostpedia* ein fundiertes Nachschlagewerk für kanonische Fakten zur Serie, auf welches mitunter auch ihre Autoren selbst zurückgreifen (vgl. The Ama1 2009).

---

<sup>162</sup> Diverse Serien bieten für interessierte Fans Touristenausflüge zu den real existierenden Handlungsorten an, wobei diese Touren schon nicht mehr der klassischen Orientierung dienen, sondern Zuschauern ermöglichen, die Welt ihrer Lieblingsfiguren zu betreten (dazu auch Couldry (2007), Crouch et al (2005) und Torchin (2002)). Im Fall von *Lost* haben Fans hingegen Satellitenbilder des Drehortes Hawaii genutzt, um anhand der Serienhandlung die fiktive Insel zu kartographieren (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 24).

<sup>163</sup> Siehe dazu [http://lostpedia.wikia.com/wiki/Timeline:Flash-sideways\\_timeline](http://lostpedia.wikia.com/wiki/Timeline:Flash-sideways_timeline)

<sup>164</sup> Bei all den Innovationen hinsichtlich Zeit und Charakterentwicklung sieht Mittell (vgl. Complex TV, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 30) in der narrativen Ausnutzung des Raumes das Potenzial für die nächste Welle von innovativen Formaten in den kommenden Jahren.

<sup>165</sup> Die Seite gehört mit mehr als 7.000 Seiten Inhalt, über drei Millionen registrierten Nutzern und mehr als 150 Millionen Seitenaufrufen zu den beliebtesten Wikis weltweit (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 35).

<sup>166</sup> Natürlich obliegt das Ziel von Fan-Theorien nicht in deren permanenter Erforschung an sich, sondern ihrer Bestätigung durch die Serie. Widerlegen die Schöpfer oder die Serie selbst eine Theorie, wird diese unverzüglich aus dem Wiki gelöscht (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 44ff).

Schlussendlich stellt die vorliegende Ausprägung der Auseinandersetzung von Rezipienten mit einer zeitgenössischen Fernsehserie für Mittell (vgl. Complex TV, 2012b – Orienting Paratexts: Abs. 74) eine essenzielle Art des Medienkonsums des 21. Jahrhunderts dar, die ausgerechnet im Fernsehen – und damit einem Medium, welches traditionell für geringes Engagement und ein passives Konsumtionsverhalten steht – ihren Höhepunkt erlebt.

- ✓ Zeitgenössische Fernsehserien zeichnen sich auch dadurch aus, dass sie ihre Geschichte über eine Vielzahl von Medienkanälen erzählen, wobei die Schöpfer mit der Komplexität ihrer Geschichte eine umfangreiche Auseinandersetzung der Zuschauer mit dem Format voraussetzen. Andererseits können Paratexte – je nach Wirklichkeitsanspruch der fiktiven Welt – vom Publikum auch als Orientierungshilfe genutzt werden. Insgesamt steht transmediales Geschichtenerzählen sinnbildlich für den Wandel des modernen Medienrezeptionsverhaltens.

### 3.2.6 Komplexe Ästhetik

#### Miami Vice als Meilenstein

Für das medientheoretische Verständnis zeitgenössischer Fernsehserien unter ästhetischen Aspekten ist laut Fahle (2012: 169) unter anderem die Betrachtung der beiden Serien *Twin Peaks* und *Miami Vice* (1984-89) unabdingbar. Letztere steht demnach für einen ideologischen Bruch in der Entwicklung US-amerikanischer Fernsehserien, die von den 1950er Jahren an bis dato stets den Kampf gegen das Böse durch die amerikanische Konsumgesellschaft und die Manifestierung der Grenze zwischen beiden Parteien thematisieren (vgl. Buxton 1990). Für Buxton wird der Kampf gegen das Böse in *Miami Vice* verloren, nicht nur weil Polizei und Kriminelle narrativ eng miteinander verflochten sind, sondern vor allem durch die Ästhetik, die an Werbefilme und Musikvideos erinnert und plötzlich nicht mehr der Aufwertung des Erzählten dient, sondern den Stil selbst zu einer Art Untugend werden lässt (vgl. ebd.).

Zeigen Serien wie *Bonanza* (1959-73) oder *Kojak* (1973-78) eine moralisch funktionierende Gesellschaft, in der Konsum; wenn auch nur von einer Minderheit Besitzender; zum Allgemeinwohl eingesetzt wird, bricht *Miami Vice* mit dieser Konvention und demontiert die Grenze zwischen Gut und Böse durch seine überstilisierte Darstellung der – auch tatsächlich in den 1980er Jahren stattfindenden –



Konsumexplosion.<sup>167</sup> Ein sympathischer und menschlicher Verbrecher als Identifikationsfigur, wie ihn *The Sopranos* ab 1999 in den Mittelpunkt der Handlung stellen, ist für Fahle nur die logische Konsequenz aus diesem Wandel (vgl. ebd.: 171). Mit Blick auf die Ästhetik von *Miami Vice* weist er darauf hin, dass die erzählerisch unsinnigen Musikclipsequenzen der Serie und ihre Werbeästhetik an MTV erinnern und somit Intertextualität erstmals zentrales Element der seriellen Handlung wird.<sup>168</sup> Der Einsatz von Farben in der Serie entwickelt beispielsweise eine eigenständige Serialität, die nicht mehr nur als die Organisationsform der Folgen verstanden wird, sondern auch zwischen den Episoden stattfindet.<sup>169</sup>

### Ästhetik als serielles Element

Die Emanzipation der Serialität von der Narration geht einher mit der Bildung einer eigenen ästhetischen Form, die eine Betrachtung der Episoden auf mehreren Text- und Wissensebenen notwendig macht (vgl. ebd.). Exemplarisch dafür steht David Lynchs Serie *Twin Peaks*, die bei der Aufklärung des zentralen Rätsels der Handlung – dem Mord Laura Palmer – eine Vielzahl von Einsichten zulässt und herausfordert, welche sowohl rationaler als auch intuitiver Natur sein können, wodurch auf mehreren Ebenen und über alle Folgen hinweg Serialisierungsverläufe entstehen, so Fahle weiter (vgl. 2012: 172; siehe auch Engell (2000)). Serien stehen im intermedialen Wettbewerb, sich in Sachen Unmittelbarkeit und Realitätsnähe permanent überbieten zu wollen und diesen Prozess in ihre mediale Absicht zu integrieren – um dadurch zusätzlich realistischer zu wirken.<sup>170</sup> Diese permanente Remedialisierung findet heutzutage nicht nur in Bilderserien in Film und Fernsehen statt, sondern kreuzt auch andere Strategien der Serialisierung wie die exponierte Rolle naturwissenschaftlicher Bildgestaltung in Serien wie *Nip/Tuck* (2003-10), *House* (2004-12) oder dem *CSI-*

---

<sup>167</sup> Der auf Drogenwirtschaft basierende Wohlstand Miamis, symbolisiert beispielsweise durch den Ferrari des Ermittlers Sonny Crockett wird exzessiv zur Schau gestellt und gleichzeitig wird polizeilich gegen ihn vorgegangen. Auch in den Polizeiserien der 1970er Jahre finden von Seiten der Polizei bereits Überschreitungen der moralischen Grenzen statt, doch geschieht dies in der Regel nicht zum eigenen Vorteil (vgl. Fahle 2012: 170).

<sup>168</sup> Auch wenn sich das westliche Fernsehen in den 1980er Jahren generell von seiner geschlossenen, hierarchischen Form zum interaktiven Medium wandelt, so Fahle (vgl. 2012: 171), stellen die Sequenzen einen Bruch zu bisherigen Serien dar, dessen Einfluss auf zeitgenössische Produktionen nachhaltig ist.

<sup>169</sup> Etwas, was auch in *Breaking Bad* zu beobachten ist. Die Serie nutzt Bildästhetik als narratives Element, wobei der Symbolik durch Farben eine besondere Rolle zuteilwird, wenn sich beispielsweise die Auswahl der Farbpalette der Kleidung von Walter und seiner Frau Skyler über fünf Staffeln signifikant verschiebt und den charakterlichen Wandel der Figuren symbolisiert.

<sup>170</sup> Ein Prozess, der mit der Digitalisierung immer stärker ins Bewusstsein gerückt ist (vgl. Bolter/Grusin 2000).

Franchise (seit 2000), so der Autor weiter.<sup>171</sup> Ein weiteres Beispiel ist die historische Genauigkeit, mit der beispielsweise *Mad Men* geschichtliche Ereignisse den Geschehnissen der Serie gegenüber stellt und den Zuschauer somit in Annäherung bringt zu einer vom Fernsehen inszenierten Realität, die parallel zur historischen Vergangenheit verläuft (vgl. Fahle 2012: 176). Der Autor (2012: 177) resümiert bei seiner Betrachtung: „Nicht Narration organisiert Serialität, sondern Serialität organisiert Narration“ und spricht damit den bereits diskutierten Aspekt der Endlosigkeit von zeitgenössischen Serien an, wonach diese gar nicht an narrativer Genugtuung interessiert sind, sondern nach Sinnoffenheit, zeitlicher Desorganisation und einer unendlichen Erzählung streben. In ihrer Anordnung verschiedener serieller Stränge, die parallel verlaufen und beinahe keine Kommunikationskanäle mehr untereinander aufweisen orientieren sich gegenwärtige Serien somit an der Ästhetik der modernen Netzwerkkommunikation, wo eine Vielzahl von Anschlussmöglichkeiten und Kontaktpunkten existent ist, doch verschiedene Welten getrennt nebeneinander herlaufen, dabei im permanenten Austausch stehen und sich dennoch nie berühren, so Fahle abschließend (vgl. Abbildung 13).

---

<sup>171</sup> Ein Beispiel für Serialisierung auf nichtvisueller Ebene ist das Bild der Figur Tony Soprano in *The Sopranos*: Der Zuschauer bekommt ihn in drei Variationen gezeigt: ein öffentliches Bild, welches Fernsehbilder innerhalb der Serie vermitteln; ein subjektives Bild in den Beratungsstunden bei Dr. Melfi und schließlich ein Bild von Intimität, wenn er Tony bei seinen Morden und Wutausbrüchen beobachtet. Keines der Bilder dominiert dabei, alle laufen parallel nebeneinander her (vgl. Fahle 2012: 173ff).



Abbildung 13: Walt erklärt Schülern die Faszination der Chemie: Alles ist Materie. Alles verändert sich permanent. Die Chemie selbst bildet laut Fahle (2012: 179f.) eine eigene serielle Ebene und indifferent-hermetische Form der Ästhetik: Seine Verwandlung vom krebserkrankten Familienvater zum Drogenbaron ist zwar ein paralleler Handlungsstrang, lässt sich aber ebenfalls mit den Regeln der Chemie erklären (AMC).

Hagener (2013) gelangt zu ähnlicher Erkenntnis bezüglich des Einsatzes des Splitscreens in der Serie 24. Dieser sei nicht nur Mittel der ästhetischen Inszenierung, sondern repräsentiere mit seiner Darstellung auch den spannungsgeladenen und widersprüchlichen Alltag der modernen Netzwerkgesellschaft.

Wie weit der filmische Anspruch einer Serie an sich selbst führen kann, zeigt die beeindruckende Kinematographie von *Breaking Bad*. Obwohl die Arbeit von Kameramann Michael Slovis (seit Staffel 2 verantwortlich) durch ausgefallene Perspektiven, den Einsatz extremer Zeiträffer, denen ebenso langsame Montagen bei vielen Dialogen gegenüberstehen oder auch den Kontrast von Totalen und extremen Großaufnahmen (beispielsweise bei der ästhetischen Inszenierung des Crystal Meth-Kochens) immer klar macht, dass diese Serie Fiktion, also künstlich ist, steht die Inszenierung doch immer so weit hinter der Handlung (oder ist dank Bildsprache und Symbolik ein Teil von ihr), dass sie nie zum Selbstzweck verkommt und *Breaking Bad*

somit gleichermaßen hoch realistisch wirkt.<sup>172</sup> Im Internet finden sich zahlreiche Videozuschnitts, die den cineastischen Look der Serie wesentlich besser dokumentieren und analysieren als es an dieser Stelle in Textform möglich wäre.

Die Tendenz zeitgenössischer Fernsehserien zum Realismus ist nach Mittell ein Merkmal ihrer Komplexität und wird auch von anderen Medienwissenschaftlern aufgegriffen. Die ästhetischen Ansprüche zeitgenössischer Serien an sich selbst wachsen dabei immer weiter und ermöglichen Interpretationen auf diversen Ebenen. Den Aspekt der seriellen Überbietung möchte ich nun aus anderer Perspektive genauer betrachten, weil er nicht nur maßgeblich verantwortlich für die wachsende Popularität – und den damit einhergehenden kommerziellen Erfolg – von gegenwärtigen Fernsehserien ist, sondern auch entscheidend sein kann, wenn im Verlauf dieser Arbeit der Blick nach vorn gerichtet und die Gedanken hinsichtlich der Zukunft des zeitgenössischen komplexen Erzählens geordnet werden sollen.

- ✓ Bereits seit den 1980er Jahren ist die Ästhetik der Inszenierung immer mehr zu einem selbstständigen Merkmal der Serialität geworden, die sich heute überwiegend über ein möglichst hohes Maß an Realismus definiert und zur Faszination zeitgenössischer Fernsehserien beiträgt.

### 3.2.7 Der Reiz der Überbietung

*„Just because you shot Jesse James, don't make you Jesse James.“<sup>173</sup>*

#### Reproduktion als Innovation

Schon Eco weist auf ein elementares Problem des seriellen Erzählens hin: auf der einen Seite leben Serien von Verlässlichkeit und Schematisierung, auf der anderen Seite stehen sie permanent unter Variationsdruck (vgl. Eco 1985). Weil Fortsetzungsgeschichten ihrer ökonomischen Natur folgen und erfolgreich immer weiterlaufen wollen, sehen sie sich so mit der paradoxen Herausforderung konfrontiert,

---

<sup>172</sup> Als Gegenbeispiel ist *Hannibal* (2013-15) von NBC. Zwar auch eine Autorensérie, gelingt dem Format eine extrem filmische Erzählweise. Bemerkenswerte Bild-Ton-Kompositionen vermitteln sowohl die inneren Konflikte der Figuren als auch eine explizite Darstellung von Tatorten und Leichen, die jedoch so künstlich und künstlerisch inszeniert sind, dass der eigentliche Gewaltakt und somit Horror wiederum im Kopf des Zuschauers stattfindet, womit dieser zwar der Faszination der Bilder erliegt, dabei aber stets mit den Gedanken bei den Figuren bleibt.

<sup>173</sup> Mike Ehrmantraut, *Breaking Bad* Staffel 5 Episode 3.

Reproduktion als Innovation betreiben zu müssen (vgl. Jahn-Sudmann et Kelleter 2012: 207). Gerade die populären Serien des US-Fernsehens der letzten zwei Dekaden unterliegen einer **rekursiven Dynamik**, sie beobachten sich also ständig medial selbst. Im Gegensatz zu anderen Kunstproduktionen konkurrieren zeitgenössische Serien nicht nur mit Konkurrenzformaten, sondern auch ständig mit sich selbst, schließlich sind sie keine abgeschlossenen Werke und müssen deshalb Erinnerungswerte schaffen. Serien von langer Laufzeit müssen daher wohl oder übel den Blick auf frühere Ausprägungen ihrer selbst richten, so die Autoren weiter. Eine erfolgreiche Strategie im inter- sowie intraseriellen Wettbewerb „[...] Standardisierung in kompetitive Erneuerung zu überführen [...]“ ist demnach – wie die Bezeichnung Quality TV selbst andeutet – die Überbietung.<sup>174</sup> In Konsequenz des Einflusses der Digitalisierung auf Produktion, Vertrieb und Rezeption stehe ein metaserielles Selbstbewusstsein, mit dem popkulturelle Fernsehserien der Gegenwart ihr Wissen über die eigene Historie nach außen tragen (vgl. ebd.: 208).

Ein Merkmal, in dem serielle Formate sich selbst und ihre Wettbewerber immer wieder versuchen zu übertrumpfen, ist der Umfang der Erzählung, das Multiplizieren von Handlungssträngen oder wie Jahn-Sudmann und Kelleter konstatieren: „size matters“.<sup>175</sup> Die beiden Autoren weisen außerdem darauf hin, dass der wissenschaftliche Diskurs (und dies nicht nur in den USA) in Bezug auf Serien (aus den USA) mit dem Label Quality TV häufig die von Sender oder Autoren angestrebten Qualitätsattribute aufgreift und gewissermaßen reproduziert.<sup>176</sup> Welchen Einfluss

---

<sup>174</sup> Wobei die Autoren den Begriff Überbietung als „[...] die wiederholte Intensivierung erfolgreich etablierter Disktinktionsmerkmale [...]“ bezeichnen (Jahn-Sudmann und Kelleter 2012: 207f.). Dieselbe Geschichte wird neu präsentiert mit mehr Figuren, einem höheren Budget oder spektakuläreren Effekten. Eine andere beliebte Vorgehensweise beim Versuch progressiver Reproduktion ist die Hybridisierung, also Vermischung erfolgreicher Genres. Diese setzt jedoch eine ausgeprägte Kenntnis des Bestands an populären Serien sowie ihren Rezeptionsbedingungen voraus.

<sup>175</sup> Der wissenschaftliche Diskurs zu zeitgenössischen Fernsehserien lebt vom konkurrierenden Wettbewerb unter den Serien: was als Qualitätsmerkmal bezeichnet wird, ist häufig eine Steigerung. Explizitere Gewaltdarstellungen, eine höhere Anzahl an Schimpfworten sowie mehr Sex und/oder Leichen – diese Merkmale werden im Diskurs zu Attributen eines höheren Realismus (vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter 2012: 209). Bei der Bewerbung ihrer selbst ist in den letzten Jahren, einhergehend mit der zunehmenden Vernetzung des Rezeptionsalltags, ein Trend zu erkennen, der ebenfalls dem „size matters“-Gedanken folgt und mit dessen Hilfe im stetig steigenden Wettbewerb der Formate ein medialer Buzz erzeugt werden soll. Dabei ist das binge watching als kurzfristige Rezeptionsform, die eine Serie schneller wieder in Vergessenheit geraten lässt als die traditionelle wöchentliche Ausstrahlung, wohl ebenso als Ursache zu nennen wie die Sehnsucht der Sender, die nächste „beste Serie aller Zeiten“ zu produzieren oder zumindest im Programmangebot zu haben. Auch Jenkins (vgl. 2006) identifiziert mit der affektiven Ökonomie eine auf emotionale Kundenbindung setzende Form des Marketings.

<sup>176</sup> Beispielsweise setzt sich die große Mehrheit wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit *The Wire* mit dem Anspruch der Serie auf Realismus auseinander. Oder anders gesagt: „Wissenschaftliche Beobachter tun mehr, als zeitgeschichtliche Medientexte einfach zu analysieren, insbesondere wenn sie in identische oder ähnliche kulturelle Kontexte wie diese Medientexte eingebunden sind [...]“ (Jahn-Sudmann

haben Selbst- und Fremdbeschreibung der Medientexte nun auf die ästhetischen Prozesse, die von ihnen ausgelöst werden?

Der Anspruch auf Überbietung führt infolge der medialen (Selbst)Beobachtung zu neuen und innovativen Serienformen. Als *Lost* 2004 beim Network ABC startet, ist der Pilotfilm die bis dato teuerste Episode einer Serie in der US-Fernsehgeschichte. Die Schauwerte eines realistisch dargestellten Flugzeugabsturzes auf einer Insel kann die Serie im Folgenden natürlich nicht überbieten, weshalb sie sich auf ihren sowohl thematischen als auch erzählerischen Umgang mit Zeitlichkeit konzentriert und dabei immer neue Steigerungen findet (siehe Mittells operationale Ästhetik in Kapitel 3.2.2). Mit der exponierten Wiederholungsintensität der Darstellung von Zeit hebt sich die Serie nach Meinung der Autoren nicht nur von Wettbewerbern ab, sie weckt auch bei ihrem Publikum die Erwartung einer permanenten Fortsetzung und Steigerung dieser Zeitexperimente (vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter 2012: 212f.).

### **Der Wettbewerb von Serien untereinander**

Intraserielle Überbietungen sind stets mit einer ästhetischen Risikobereitschaft verbunden, die sich insbesondere in der expliziten Darstellung von Sex und Gewalt des amerikanischen Kabelfernsehens widerspiegelt und mitunter zügig zu einem Bumerang werden kann, schließlich könne dieses Qualitätsmerkmal auch als Unterbietung sozial erwünschter Abbilder gesehen werden. Gemindert werden kann dieses Risiko sowohl durch selbstreflexive Merkmale wie Ironie oder die wertende Einrahmung durch Kritiker und wissenschaftliche Erklärung, so Jahn-Sudmann und Kelleter.<sup>177</sup> Natürlich unterliegt auch der Originalitätsanspruch von zeitgenössischen Fernsehserien hinsichtlich ihrer ästhetischen Regeln bestimmten ökonomischen Vorgaben, weshalb sie nicht pauschal *alles* anders machen können als ihre Wettbewerber, weswegen auch als solche etablierte Qualitäten von ihnen überboten werden (vgl. ebd.: 215).

Anhand von *Six Feet Under* und *Nip/Tuck* weisen Jahn-Sudmann und Kelleter das Überbietungsverhältnis zwischen zwei oder mehreren Serien nach. Ein Stereotyp, den zeitgenössische Fernsehserien thematisch bedienen, ist die Verbindung zwischen Körper und Technologie, dem beide Serien auf tragikomische Weise bei ihrer Inszenierung von toten und lebenden Körpern nachkommen (vgl. Smith 2008). Wobei bei *Nip/Tuck*, einer Serie um zwei Schönheitschirurgen in Miami, die detaillierte

---

und Kelleter 2012: 210). Diese Ansicht deckt sich eindeutig mit einigen Auffassungen Mittells zur Bewertung von Qualität und Wert serieller Formate.

<sup>177</sup> Wodurch das Quality TV an der Ummünzung der Darstellung von Sex und Gewalt in Werte wie Realismus, Historizität oder Selbstreferenzialität mitwirkt (vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter 2012: 214).

Darstellung unkonventioneller Sexpraktiken jede andere Serienproduktion in den Schatten stellt. Die Serie ist ein ideales Beispiel für die Relevanz ökonomischer Parameter, schließlich versucht der Kabelsender FX durch diese Form der Überbietung in der Zielgruppe von Konkurrent HBO zu wildern, der bis dato Maßstäbe für die Darstellung von Sex und Tod setzt. Es handelt sich um eine institutionelle Selbstpositionierung, die – unterstützt durch Paratexte wie Trailer und Verpackung des Formats – *Nip/Tuck* als Bestandteil des televisuellen Verweiszusammenhangs inszeniert, so die Autoren weiter.<sup>178</sup>

*Six Feet Under* hingegen gelinge durch die an das Überbietungsprinzip gekoppelte Form der Wiederholung das Kunststück, den Tod als etwas – in der Realität einmalig und individuell – Alltägliches darzustellen und als gesellschaftliches Thema zu sozialisieren (vgl. ebd.). Selbst in der Serie *Dexter* sei der Tod an der Tagesordnung, wenn auch offensichtlich mit der Tendenz zur „[...] medienreflexiven Überbietung des populären Serienmörder-Narrativs [...]“ (Jahn-Sudmann und Kelleter 2012: 218). Dexter Morgan arbeitet in der Forensik des Police Department von Miami, führt jedoch – ähnlich wie Tony Soprano als Anführer der Mafia von New Jersey und Oberhaupt seiner natürlichen Familie – ein Doppelleben, bei dem er selbst immer wieder zum Mörder wird. Auf der einen Seite ist das Verhältnis beider Welten so konträr, dass jederzeit die Wirklichkeitsferne der fiktiven Welt deutlich wird. Andererseits zeigen sowohl *Dexter* als auch *The Sopranos* nur eine radikalisierte und damit überbietende Version von Widersprüchen aus der Lebenswirklichkeit ihrer Zuschauer: Die Diskrepanz zwischen Job und Familie, zwischen privatem und öffentlichem Dasein, zwischen gelebtem und erhofftem Alltag (vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter 2012: 219).

Jeffrey Sconce schreibt bereits 2004, dass das Gegenwartsfernsehen längst zu einem sich selbst erhaltenden und mehr mit sich selbst, als einer externen Lebenswelt beschäftigten Medium geworden ist (vgl. Sconce 2004). Für Jahn-Sudmann und Kelleter kein abwegiger Gedanke, sehen beide in den durch metaserielles Selbstbewusstsein getragenen Experimenten des Fernsehens doch einen Versuch, die eigenen Ambitionen des populärkulturelles Leitmediums nicht zufällig genau zu dem Zeitpunkt voranzutreiben, als dessen Stern zu verblassen droht.<sup>179</sup> Spannend

---

<sup>178</sup> Als Referenz gilt *Miami Vice*, nicht nur wegen des Schauplatzes sondern vor allem auch wegen des ästhetischen Stils (vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter (2012): 218).

<sup>179</sup> Mit der Renaissance des seriellen Erzählens einher geht auch eine neue Blütezeit des Trash-TV, die ebenfalls nicht zufällig ist – zu eng miteinander verbunden sind televisuelle Ware und ebenjene Kunstwerke, wobei diese sich dieser Nähe bewusst sind und mit ihr kokettieren, wie beispielsweise die fünfte Staffel von *Nip/Tuck*: die beiden Ärzte aus Miami ziehen wegen der Midlifecrisis nach Los Angeles, fangen dort wegen mangelnder Popularität ihrer chirurgischen Fähigkeiten als Berater der Trash-Serie über Schönheitschirurgie „Hearts N’Scalpels“ an und schaffen es tatsächlich die Einschaltquoten des Formats zu steigern, indem sie für mehr Realismus plädieren und ihre Erfahrungen einbringen (Vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter (2012): 221f).

hinsichtlich eines Blicks in die Zukunft auch der Schlussgedanke der Autoren: „Vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, in der Eltern ihre Kinder zum Fernsehschauen statt Internetsurfen anhalten werden, um sie zu bewegen, umfangreiche Geschichten mit echten Figurenkonstellationen statt nur fragmentarische Situationen zu konsumieren“ (ebd.: 221).

- ✓ Wiederholung liegt im Wesen des seriellen Erzählens. Um im ökonomischen Wettbewerb bestehen zu können, neigen zeitgenössische Serien mehr als andere zu Formen der Überbietung. Diese kann auf inhaltlicher oder ästhetischer Ebene stattfinden. Sicher ist auch, dass die Formate des Quality TV nicht nur miteinander, sondern im Rahmen ihrer Selbstreflexivität auch immer mit ihrer eigenen Vergangenheit konkurrieren. Im Ergebnis führt dieser Wettbewerb und somit die Wiederholung bekannter Motive zu innovativen neuen Erzählformen.



### 3.3 Im kulturellen Kontext – Ein Blick über den US-Schmelztiegel hinaus

Die Kulturindustrie der USA ist in einer globalisierten Welt mitnichten der einzige Produzent von seriellen Erzählungen, wenn auch der – aus Perspektive der westlichen Welt – einflussreichste und erfolgreichste.<sup>180</sup> Im Kontext dieser Arbeit soll der Blick über die US-Grenzen hinaus deshalb weder auf die in Südamerika besonders populären Telenovelas noch die Seifenopern des Nahen Ostens gerichtet werden, sondern stattdessen ausgewählte Beispiele zeitgenössischer Fernsehserien betrachten, die in das bis hierhin skizzierte Bild des sogenannten Quality TV passen.

#### 3.3.1 Danish Dynamite

*"We have to tell [...] 'the double story'. It could be crime or family drama, but on top of that we have to tell something more about society, about ethics. It is kind of old-fashioned, isn't it? Well, it kind of has an educative purpose."*<sup>181</sup>

Während die US-amerikanische Serienlandschaft von ökonomischen Interessen geprägt ist und durch die kulturelle Diversität des Landes ein ungeheuer breites Spektrum an Themen abdeckt, deren Geschichten häufig lokal geerdet sind und dennoch erfolgreich global erzählt werden können, findet seit Mitte der 1990er Jahre in Dänemark auf gänzlich andere Art und Weise eine beeindruckende Transformation statt, die das kleine Königreich weltweit zu einem anerkannten Lieferant von qualitativ hochwertigen seriellen Stoffen hat werden lassen. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk in Dänemark nennt sich Danmarks Radio (DR), gegründet 1926 und bis 1988 mit Monopolstellung, ist er auch heute noch so einflussreich, dass 97 Prozent aller Dänen während der Woche die Fernseh-, Radio- und Onlineangebote des Senders konsumieren (vgl. Collins 2013). Überwiegend gebührenfinanziert und per Gesetz mit einem Bildungsauftrag versehen, ist das Hauptziel des Senders heute „Geschichten über Dänen in Dänemark“ zu erzählen, so die Fiktion-Chefin Nadia Kløvedal Reich (ebd.). 1994 übernimmt Rumle Hammerich die Leitung des Bereichs Drama bei DR mit dem Ziel in Zukunft Filmemacher für das Medium Fernsehen zu begeistern und landet binnen seiner fünfjährigen Tätigkeit eine Reihe von Kritikererfolgen (vgl. Edwards 2012). Hinzu kommt die *Dogma 95*-Bewegung, die mit ihren zehn Geboten nicht nur als Inspiration für Filmemacher dient, sondern auch, weil der Bruch mit Hollywoods

---

<sup>180</sup> Zum globalen Einfluss der US-amerikanischen Kulturindustrie und ihrer Rolle im weltweiten Kulturkampf empfehlenswert Frédéric Martel (2011): *Mainstream – Wie funktioniert, was allen gefällt*.

<sup>181</sup> Camilla Hammerich, Produzentin bei *Borgen* (zitiert nach Edwards 2012).

Hang zu Kompromissen weltweit für Aufsehen sorgt.<sup>182</sup> Beinahe alle renommierten Regisseure, Autoren und Kameraleute in Dänemark sind Absolventen der staatlich geförderten Filmschule und DR genießt als Schnittstelle zwischen talentiertem Nachwuchs und erfahrenen Branchengrößen mit seiner zentralistischen Organisation einen Wettbewerbsvorteil (vgl. Collins 2013).

### Die Adaption US-amerikanischer Produktionsmethoden

Führende Köpfe des Senders reisen ab Mitte der 1990er Jahre nach Los Angeles, besuchen die Produktionen von *NYPD Blue* (1993-2005), *L.A. Law* (1986-1994) oder *24* (seit 2001) und kommen mit neuen Ideen wie dem Writers' Room, episodенübergreifender Handlungen oder dem Showrunner-Konzept zurück.<sup>183</sup> Priorität bei der Produktion einer dänischen Serie hat die Vision des Autors, doch im Gegensatz zu den USA agieren die Sender mit sehr großer Nachsicht. Die Herstellung der Drehbücher hat keinen industriellen Charakter und der umfangreiche zeitliche Spielraum entspricht der sehr romantischen Vorstellung eines Künstlers von der eigenen Arbeitsweise. Dänische Serien sollen visuell vielmehr ein Gefühl der Identifikation statt der Faszination (man denke beispielsweise an die spektakuläre Visualisierung der Zeit in der Actionserie *24*) auslösen, weshalb es in *Borgen* auch keine Szene gibt, in der nicht mindestens eine der drei Hauptfiguren zu sehen ist (vgl. ebd.). Die Ästhetik aus weiten Einstellungen und einer ruhigen Bildsprache orientiert sich klar am Kinofilm. Ein Credo des dänischen Erzählens lautet dabei: biete der Stille einen Raum. Die für das traditionelle US-Fernsehen typische Klarheit – die Darstellung eines Ereignisses und dessen anschließende Aufarbeitung – gibt es nicht. Figuren bekommen Zeit und Raum um Emotionen zu verarbeiten, häufig filmt die Kamera sie nur von hinten, so dass beispielsweise ein Schulterzucken dem Publikum als Reaktion genügen muss – auch so entstehen Interesse an und Identifikation mit den Figuren (vgl. Edwards 2012).

---

<sup>182</sup> Die zehn Gebote für Filmemacher schreiben die Regisseure Lars von Trier und Thomas Winterberg angeblich binnen 30 Minuten nieder und präsentieren sie anlässlich der Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag des Mediums Film in einem Pariser Theater den überraschten Gästen. Dabei dienen die Gebote mehr als Hindernisse, die es für den Filmemacher auf zu umgehen gilt, weshalb Kreativität gefordert ist. Nach zehn Jahren wird die Bewegung offiziell für tot erklärt und obwohl kaum einer der nach ihren Kriterien entstandenen – und von Kritikern durchaus mit Preisen bedachten – Filme sämtliche zehn Regeln einhält, gilt das Manifest von 1995 als wichtiger Meilenstein des europäischen Films (vgl. Volk 2015).

<sup>183</sup> Dazu Gjørvig Gram, einer der Autoren der Serie *Borgen* (2010-13) gegenüber dem New Yorker: "We said, 'We're going to do it the American way,' but it took some years to find the Danish way to do it the American way." (Collins 2013)

## Jenseits von Sprachbarrieren

Die dänischen Serien *Borgen*, *Forbrydelsen* (engl. *The Killing*; 2007-12) oder *Bron/Broen* (eine Koproduktion mit Schweden und Deutschland; engl. *The Bridge* seit 2011) eint diese Doppeldeutigkeit der Geschichte. Die Symbiose aus Unterhaltung und Bildungsauftrag fernab eines Lehrbuchstils, die im Idealfall Diskussionen beim Publikum auslöst, macht die Formate zu Exportschlagern.<sup>184</sup> *Borgen* ist in 70 Länder verkauft worden, *Forbrydelsen* und *Bron/Broen* sogar in über 130 (o.V. 2013b). Einer der Hauptabnehmer neben Deutschland, mit seinem immensen Hunger nach skandinavischen Krimigeschichten, ist Großbritannien. Briten und Dänen vereinen das überwiegend schlechte Wetter, die Seefahrt und das Trinken und trotzdem gelten die Nordeuropäer auf ihre ganz eigene Art als Exoten im Vereinigten Königreich, so Collins (2013) weiter.<sup>185</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die dänischen Formate in Originalsprache mit englischen Untertiteln ausgestrahlt werden – zur samstäglichen Primetime auf BBC4, wo sich die Einschaltquoten mit den Jahren verdreifachen.<sup>186</sup> Ihren avantgardistischen Ruf bekämen die dänischen Produktionen hingegen erst durch den Export nach Großbritannien und die dortige Rezeption, vorher seien sie lediglich Straßenfeger in Dänemark (vgl. Collins 2013).

Die wachsende Wertschätzung guter Dramen unabhängig von der Sprache öffnet in Dänemark natürlich Türen für weitere Produktionen und mit steigenden Budgets und Schauwerten werden die Formate wiederum für weitere Märkte attraktiv. Es entsteht ein Zyklus aus Kreativität und kommerziellem Erfolg (vgl. Edwards 2012).<sup>187</sup> US-Sender verzichten auf die Originalausstrahlung, kaufen stattdessen nach herausragenden Pressestimmen im eigenen Land die Rechte an den dänischen Produktionen und geben Remakes in Auftrag. Hale (2012a) vergleicht AMCs *The Killing* mit seinem Original *Forbrydelsen*. Wegen der geringeren Erzählzeit (13 Episoden à 45 Minuten anstatt 20 Episoden von je 58 Minuten Länge) sei die US-Variante sprunghafter und kryptischer erzählt, während das Original seinen

<sup>184</sup> Der Liberalismus des progressiven Dänemark spiegelt sich letztendlich auch in dessen Fernsehen wider, gesellschaftlich existente Probleme werden angesprochen und deren Konsequenzen mitunter schonungslos aufgezeigt. Dabei ist die Stimmung oft düster und gleichzeitig die Atmosphäre wegen der Wetter- und Lichtverhältnisse (selbst der Regen wird zu einem erzählerischen Element) sowie der kühlen aber attraktiven Architektur von Kopenhagen einzigartig (vgl. Collins 2013).

<sup>185</sup> Die Autorin verweist auf ein „How Danish Are You?“-Quiz in einer englischen Zeitschrift, um das Verhältnis beider Nationen zu umschreiben sowie den Umstand, dass auch Charles und Camilla *Forbrydelsen* in Schottland auf ihrem Schloss auf DVD geschaut haben und begeistert waren.

<sup>186</sup> Auch italienische und französische Formate werden von Sendern wie Sky oder Channel 4 importiert und im Originalton mit Untertiteln ausgestrahlt – eine Kultur, die in Deutschland bis heute schwer vorstellbar ist (vgl. Gilbert 2012).

<sup>187</sup> Wobei anzumerken ist, dass die Produktion von zehn Episoden der Serie *Borgen* mit einem Gesamtbudget von circa 8 Millionen US-Dollar im internationalen Vergleich extrem preiswert daher kommen (vgl. Collins 2013).

Schauspielern viel mehr Raum biete, um die Auswirkungen des Mordfalls auf das Seelenleben der Betroffenen zu sezieren, so der Autor. Zu einem Aufschrei führt das offene Ende des US-Remakes, welches den titelgebenden Mord erst mit der zweiten Staffel auflöst.

Hinsichtlich der Arbeitsweise gibt es zwischen den dänischen und US-amerikanischen Serienschöpfern viele Parallelen: den Writers' Room oder die kleine Anzahl von verantwortlichen Autoren für eine Serie. Adam Price, der Erfinder von *Borgen* betont die sehr demokratische Arbeitsweise im Writers' Room, angetrieben von einer „[...] beinahe schon ekelerregenden Art des Idealismus, mit dem er [in seiner Politserie] vor der Demokratie den Hut ziehen und eben keine Show schreiben wollte, in der alle Politiker hinterhältige, dreckige Bastarde sind, die permanent eigene Interessen verfolgen“ (Collins 2013). Hielten die Macher die skandalfreie dänische Politik anfangs selbst für das langweiligste Thema für eine Fernsehserie, geht der dänische Kulturminister Uffe Elbaek sogar davon aus, dass das Format rückblickend historisches geleistet hat – schließlich steht im Mittelpunkt von *Borgen* eine weibliche Ministerpräsidentin, die das Volk bei der letzten Wahl tatsächlich erstmals gewählt hat (vgl. ebd.). Søren Svestrup, Schöpfer von *Forbrydelsen*, erinnert in seiner Arbeitsweise an David Chase oder David Milch, dauern die Dreharbeiten für eine Staffel doch mitunter 14 Monate und Drehbücher werden erst Stunden vor Drehbeginn finalisiert. Seine Gedankengänge und der Umfang der Erzählung erreichen dabei biblische Dimensionen. Er schreibe gern über Mythen und orientiere sich dabei eher an den Gesellschaftsromanen von Charles Dickens als dem, was *Twin Peaks* zu Beginn der 1990er Jahre leistet, so der Autor gegenüber Collins (2013). Seine Arbeit ist geprägt von Selbstzweifeln und der Abhängigkeit von Produktionsdruck, um notwendige Entscheidungen zu treffen. Das Schreiben an sich verzehre ihn immer wieder aufs Neue und mache ihm keinen Spaß, so Svestrup weiter. Diese nervöse Stimmung überträgt sich auf die Serie selbst und keiner der Schauspieler weiß bis zum Dreh der finalen Episode, ob seine Figur schlussendlich als Held dasteht oder doch zum Bösewicht wird (vgl. ebd.). Eine Konsequenz seines ausufernden Erzählstils ist auch Kritik von Seiten der Zuschauer; zu viele lose Enden und Logiklöcher hinterlässt die Geschichte bei analytischer Betrachtung. Für Svestrup stehen Menschen und ihre Emotionen im Fokus, weniger die „double story“, was nicht heißt, dass *Forbrydelsen* keine moralische Botschaft enthält.

*“I think we sometimes have to look in the mirror and think, we’re not always cozy, we’re not always Hans Christian Andersen. Lego, Tivoli — that’s our P.R., that’s how we lure you to come here, but we’re just as corrupt and power-sick as everyone else.”<sup>188</sup>*

---

<sup>188</sup> Søren Svestrup, Schöpfer von *Forbrydelsen* (ebd.).

Eines haben die hier genannten Beispiele – neben heroischen weiblichen Hauptfiguren (vgl. Abbildung 14) – gemeinsam: sie enden ihrem Erfolg zum Trotz häufig bereits nach drei Staffeln, ehe die Autoren Gefahr laufen, sich plump zu wiederholen.<sup>189</sup>



Abbildung 14: Starke Frauenfiguren in den Hauptrollen sind ein Wesenszug skandinavischer Qualitätsserien. Von links nach rechts: Sarah Lund (Forbrydelsen), Birgitte Nyborg (Borgen) und Saga Norén (Bron) (Bilder: DR1).

<sup>189</sup> Bei *Bron/Broen* läuft die dritte Staffel im Herbst 2015 an, einer der Hauptdarsteller ist jedoch wegen Unzufriedenheit mit der Entwicklung seiner Figur bereits ausgestiegen, weshalb es nicht unwahrscheinlich ist, dass auch diese Serie nach drei Staffeln beendet wird (<http://www.gp.se/kulturnoje/1.2395212-bodnia-hoppar-av-bron-i-protest>).

### 3.3.2 Weitere Beispiele

Auch wenn im Zentrum dieser Arbeit kein Kulturvergleich steht, soll erwähnt werden, dass international einige bemerkenswerte zeitgenössische Fernsehserien produziert werden. *Lilyhammer* (seit 2012), die erste Serie unter dem Label Netflix Original, veranschaulicht die Frage nach Identität in einer globalisierten Welt auf ganz eigene Art und Weise. Ein New Yorker Mafiaboss (verkörpert von Sopranos-Star Steven Van Zandt) taucht im Rahmen des Zeugenschutzprogramms im norwegischen Lillehammer unter, wobei sich die norwegisch-amerikanische Co-Produktion als ein launiges Crime-Drama inszeniert und dabei nicht mit Kritik am US-amerikanischen Kulturimperialismus geizt. In Norwegen sitzt bei der Premiere jeder fünfte Einwohner vor dem Fernseher, mittlerweile ist das Format in 130 Ländern zu sehen – trotz Untertitel, weil überwiegend Norwegisch gesprochen wird (o.V. 2014).

Der israelische Drehbuchautor und Regisseur Gideon Raff kreiert mit *Hatufim – In der Hand des Feindes* (2010-12) die Geschichte zweier israelischer Soldaten, die nach 17-jähriger Kriegsgefangenschaft heimkehren und der für alle Parteien schwierigen Wiedereingliederung beider in ein gesellschaftliches Umfeld. Der US-Kabelsender Showtime engagiert ihn unmittelbar für eine Adaption der Geschichte, woraufhin er gemeinsam mit Howard Gordon und Alex Gansa *Homeland* (seit 2011) erschafft, eine der meistdiskutierten Serien der letzten Jahre. Weniger analytisch wie sein Original wird die Geschichte eines heimkehrenden US-Marines erzählt, der von der bipolaren CIA-Analystin Carrie Mathison verdächtigt wird, übergelaufen zu sein und nun für Al-Quaida zu operieren. Während das Original den Fokus auf die Soldaten und ihre Angehörigen legt, ist *Homeland* die Bühne für Claire Danes als Carrie Mathison, die für ihre Leistung zweimal den Emmy sowie den Golden Globe erhält. In den USA zeigt der Online-Anbieter Hulu das Original, ebenfalls – und das ist außergewöhnlich – im hebräischen Originalton mit englischen Untertiteln (vgl. Hale 2012b).

Auch diese Erfolgsgeschichten spiegeln den Wandel von Sehgewohnheiten sowie globalen Distributions- und Produktionsmöglichkeiten wider und übertragen globale Themen auf eine regionale Ebene, erzählen gewissermaßen eine „double story“. Ingolf Gabold, seines Zeichens Produzent der erfolgreichsten dänischen Serienexporte, sieht genau darin den Grund für den globalen Erfolg: „Die erste Story ist die, die man am Bildschirm sieht. Und die zweite Story ist die Geschichte dahinter, die gesellschaftliche. [...] Eine gute Dramaserie braucht eine zweite Story, die überall auf der Welt funktioniert“ (Kruse 2014).

## 4 Der Blick nach vorn

Nachdem diese Arbeit retrospektiv das Wesen des seriellen Erzählens und seine wachsende Bedeutung für die moderne Populärkultur und Medienwissenschaft betrachtet hat, gilt es nun den Status Quo näher auszuleuchten und den Blick Richtung Zukunft zu wenden. Denn so groß der Faktor Zufall bei der Entstehung einiger der populärsten und prägendsten Serien auch gewesen ist, so groß ist heute der Erfolgsdruck der alten Platzhirsche, sich unter ständig wachsender Konkurrenz behaupten zu müssen. Auf den ersten Blick ist der Sieger dieses Wettbewerbs der serienaffine Rezipient, dessen Bedürfnis nach immer neuen hochwertig produzierten und überdurchschnittlich gut erzählten Stoffen auf kaum mehr überschaubare Art und Weise befriedigt wird.

Doch bleibt die Frage, ob die Überbietungsstrategien der Serienmacher nicht eines Tages an Grenzen stoßen oder gar ein Sättigungseffekt eintritt, schließlich lassen sich qualitative Meilensteine nicht im Jahresrhythmus produzieren, was nicht zuletzt daran deutlich wird, dass *The Wire* und *The Sopranos* auch eine Dekade nach ihrer Erstaussstrahlung einen besonderen Status innehaben und immer wieder als Referenz für die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung dienen. *Breaking Bad* wird häufig in einem Atemzug genannt und trotzdem steht auch die Frage im Raum, ob nicht der Charakterwandel von Walter White zu Heisenberg sowie die Geschichte von Don Draper in *Mad Men* die Ära der Antihelden oder gar das gesamte Golden Age Of Television gewissermaßen auserzählt haben.

Weil das Angebot an neuen seriellen Formaten und deren thematische Vielfalt so groß wie nie zuvor ist, wird es Zeit, ausgehend vom US-amerikanischen Markt, einige Gedanken über die globale Zukunft des seriellen Erzählens zusammenzutragen.

### 4.1 Netflix, Amazon Instand Video und Co. – Die Kommerzialisierungsfrage

Berlin, 5. Mai. Im Rahmen der Media Convention auf der RE:PUBLICA 2015 spricht Reed Hastings, Mitbegründer und CEO von Netflix vor einem Auditorium und verkündet selbstsicher und ohne arrogant zu wirken nicht weniger als das Ende des linearen Fernsehens binnen der nächsten 20 Jahre.<sup>190</sup> Eine These die auf den ersten

---

<sup>190</sup> Der vollständige Auftritt ist hier anzuschauen: <https://re-publica.de/session/talk-netflix-ceo-reed-hastings> [12.05.15]; alle hier diskutierten Aussagen beziehen sich soweit nicht anders gekennzeichnet auf diese Rede.

Blick gewagt scheint, doch bei genauerer Betrachtung durchaus realistisch daherkommt.

Netflix wurde 1997 – nachdem Hastings erstes Unternehmen Pure Software für geschätzte 750 Millionen US-Dollar übernommen wurde – als Online-Versand-Videothek gegründet, wo Abonnenten für einen monatlichen Beitrag beliebig viele Filme leihen können. Seit jeher ist Hastings der Überzeugung, das Internet-Fernsehen werde das lineare Fernsehen in absehbarer Zeit ablösen, weshalb Netflix 2007 damit beginnt, Kinofilme und Fernsehformate auch auf die mobilen Endgeräte seiner überwiegend jungen Nutzer zu streamen (vgl. Riley 2008). Heute verbraucht Netflix bereits ein Drittel des abendlichen Internet-Traffics in den USA (vgl. Weiguny 2015). Ende 2014 geht der Video-On-Demand-Anbieter auch in Deutschland an den Start und beeindruckt die Branche mit rasanten Wachstumszahlen. Weltweit 62,3 Millionen Abonnenten (Stand 01/2015) zählt Netflix mittlerweile, obwohl das Angebot je nach Land mitunter noch recht überschaubar ist im Vergleich zum US-Original (vgl. Schering 2015). Bis 2017 möchte man seine Präsenz auf 200 Länder und damit den gesamten Globus ausbauen, so Hastings in Berlin.

Die Orientierung am Abonnement-Modell des US-Kabelfernsehens, speziell an HBO, ist kein Zufall und so ist es nur logisch, dass sich der VoD-Anbieter neben Spielfilmen auf serielle Formate spezialisiert. Um global agieren zu können, produziert Netflix eigenen Content und orientiert sich damit an einem alten Wesensmerkmal des Fernsehgeschäfts: Exklusivität. In Berlin kündigt Hastings für 2016 320 Stunden Original-Content an, räumt dabei auch Platz für Flops ein, sieht aber in der Personalisierung der bevorzugten Inhalte und daraus entstehender Individualität eine hervorragende Basis, auch erzählerisch neue Wege gehen zu können, die im linearen Fernsehen nicht möglich wären.<sup>191</sup> Der eigene Pionieranspruch von Netflix lässt sich in etwa so zusammenfassen: Produziere von Mexiko über Kolumbien und Frankreich bis nach Norwegen lokale Geschichten, die global zu unterhalten wissen.

*„We want to use the internet to connect the world. So the world’s best storytellers can get to a global voice.“<sup>192</sup>*

Auf inhaltlicher Ebene möchte sich Hastings vor allem mit HBO messen, prognostiziert im selben Atemzug sogar eine neue Blütezeit der Kreativität, weil der Wettbewerb auch die Verantwortlichen beim US-Kabelfernsehprimus zu Höchstleistungen antreiben

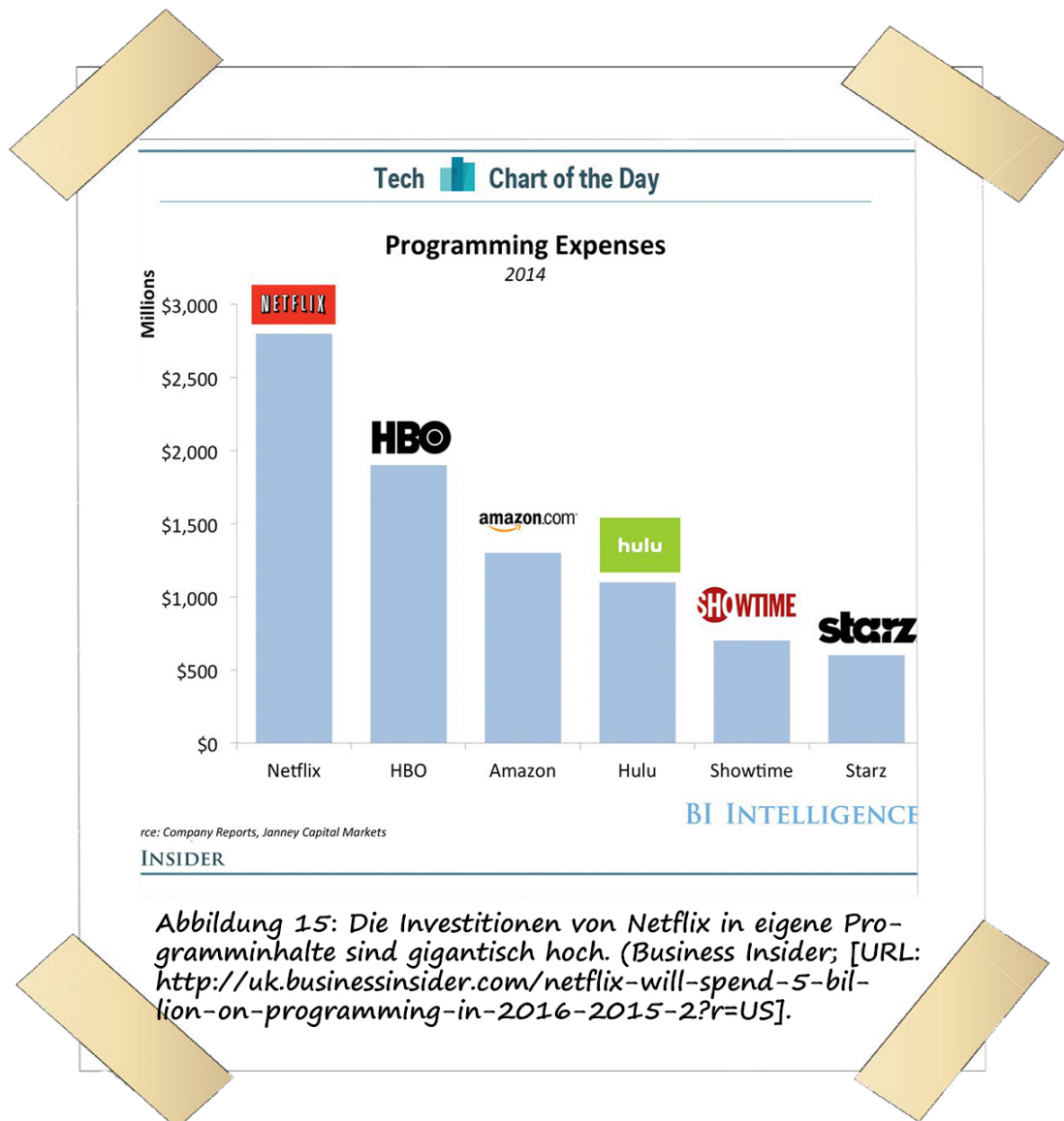
---

<sup>191</sup> Beau Willimon, Showrunner von *House of Cards*, hält in Zukunft beispielsweise variierende Episodenlängen und damit noch mehr erzählerische Freiheit für vorstellbar, wenn das Publikum weltweit erst einmal von den Gewohnheiten des linearen Fernsehens befreit ist (vgl. Mattise 2013).

<sup>192</sup> Reed Hastings, CEO von Netflix hier <https://re-publica.de/session/talk-netflix-ceo-reed-hastings>; TC: 25:10



werde (vgl. Steel 2015). Hinsichtlich des unternehmerischen Wachstums ist das lineare Fernsehen als solches der größte Wettbewerber. Bereits 2014 investiert Netflix mehr Geld in Inhalte als vergleichbare VoD- und Kabelsender-Konkurrenten (siehe Abbildung 15). Für 2016 prognostizieren Analysten eine Investitionssumme von fünf Milliarden US-Dollar - lediglich der US-amerikanische Sportsender ESPN hätte dann ein noch höheres Budget für Content zur Verfügung (vgl. Yarow 2015).



Natürlich werde es weiterhin große und erfolgreiche Fernsehsender geben. Voraussetzung dafür sei allerdings, dass diese beginnen das Internet für sich zu nutzen und innovativ werden. Heutzutage sei schließlich dank extrem niedriger Eintrittsbarrieren jeder, der eine App für ein mobiles Endgerät programmieren könne,

die die Übertragung von Bewegtbildinhalten ermögliche, ein potenzieller Teilnehmer der internationalen Unterhaltungsindustrie, so Hastings weiter.<sup>193</sup>

### **Bewegung im US-amerikanischen Kabelmarkt**

Einst hat das US-Kabelfernsehen die Monetisierung des Cliffhangers perfektioniert. So erhält beispielsweise AMC über die Kabelnetzbetreiber monatlich 30 Millionen US-Dollar für seine mehr als 80 Millionen Abonnenten. Von diesen Einnahmen kann hochwertiger Original-Content produziert werden, weil alle Abonnenten für den Empfang des Senders zahlen müssen, obwohl nur ein Bruchteil von ihnen Prestige-Formate wie *Breaking Bad* oder *Mad Men* tatsächlich schaut. Dies kommt einer Zwangsabgabe ähnlich der GEZ-Gebühr gleich. Grundlage dieser Politik ist der Druck, den wenige aber leidenschaftliche Fans auf die Kabelnetzbetreiber ausüben können, wenn sie damit drohen ihre Kabelpakete zu kündigen, sollten diese den Sender AMC aus ihrem Portfolio werfen (vgl. Davidson 2012).

Weil die US-amerikanischen Kabelnetzbetreiber jedoch seit Beginn der 1990er Jahre und gegen politische Widerstände ein Quasimonopol aufrechterhalten, infolgedessen die Preise für die Zuschauer permanent ansteigen, sprudelt bis heute Jahr für Jahr eine Geldquelle von unglaublichen 90 Milliarden US-Dollar, von der alle profitieren – mit Ausnahme der Zuschauer (vgl. ebd.).<sup>194</sup> Die Gewinne im Kabelfernsehen sind gigantisch: Viacom erwirtschaftet in der Sparte 2012 rund 8 Milliarden US-Dollar, NBCs Kabelaktivitäten bringen rund 5 Milliarden US-Dollar – die Gewinnmargen liegen jeweils bei knapp 50 Prozent (vgl. Davidson: 2012). Zum Vergleich: Selbst Apple erzielt in seinem bis dato erfolgreichsten Geschäftsjahr nur 37 Prozent Gewinn.

Eine aktuelle Entwicklung des US-amerikanischen Kabelfernsehmarktes deutet nun jedoch auf ein schleichendes Ende der Goldgräberstimmung hin, weshalb die großen Marktteilnehmer zu Gegenmaßnahmen gezwungen sind.<sup>195</sup> War es bis dato üblich, allein für einen Basic-Kabelanschluss 60 bis 80 Dollar monatlich zahlen zu müssen, wobei Premiumkanäle wie HBO oder Showtime extra hinzu gebucht werden müssen, setzen diese Anbieter nun vermehrt auf den individuellen Online-Vertrieb ihrer Inhalte, durchbrechen damit die Jahrzehnte alte Abhängigkeit von den Kabelnetzbetreibern und werden dem wachsenden Wunsch des Publikums gerecht, seine Kabelkanäle nicht

---

<sup>193</sup> Live-Streaming-Apps wie Periscope oder Meerkat bringen beispielsweise neue Möglichkeiten des illegalen Streamings mit sich, wogegen HBO bereits versucht vorzugehen (vgl. Tamblyn 2015).

<sup>194</sup> Kostete ein durchschnittlicher Kabelanschluss 2005 noch 60 US-Dollar monatlich, waren es 2010 bereits 77 US-Dollar – eine jährliche Teuerung von 5 Prozent. Jeffrey Bewkes, CEO von Time Warner sagte einmal in diesem Zusammenhang: „Wenn du für das Fernsehen nichts bezahlst, bist du nicht der Kunde. Du bist das Produkt“. (o.V.: 2011)

<sup>195</sup> 2012 schrumpfte die Gesamtzahl der Kabelkunden erstmals um durchschnittlich 0,75 Prozent pro Quartal (vgl. Davidson: 2012).

mehr zwangsläufig in großen Paketen zu kaufen, sondern ihren Bedürfnissen entsprechend selbst zusammenzustellen. HBO Now ist für 15 US-Dollar monatlich über Breitband-Internet zu empfangen und auch der Sender Showtime wird bald ähnliche Wege beschreiten.<sup>196</sup> Im Erfolgsfall werden auch die großen Basic-Kabelsender wie TNT oder FX nachziehen und Einzel-Abonnements online anbieten oder wie der CBS-Boss Leslie Moonves zitiert wird: „Die Tage des 500-Kanäle-Universums sind vorbei“ (ebd.).

Dazu passen auch die Pläne von Apple, einen Online-Streaming-Dienst anzubieten, der lediglich die 25 wichtigsten Kabelsender für einen monatlichen Preis von 30 bis 40 US-Dollar beinhaltet und auf allen Apple-Geräten nutzbar sein soll (vgl. Arndt 2015). Vom Satelliten-TV-Betreiber Dish existiert bereits ein ähnliches Angebot – SlingTV enthält 17 Kabelsender und kostet 17 US-Dollar im Monat (vgl. Junklewitz 2015: 3).

Diese Geschäftsmodelle tragen dem Sehverhalten der internetaffinen Zuschauergeneration Rechnung, die laut einer Studie nicht einmal 10 Prozent der Sender ihrer bezahlten Kabelpakete schaut. Zwischen 2010 und 2013 entstehen in den USA zwar 3,2 Millionen neue Haushalte, es werden aber nur 250.000 neue Pay-TV-Abonnements für Kabel- und Satellitenempfang abgeschlossen. 10 Millionen Haushalte haben mittlerweile zwar Breitbandinternetzugang aber keinen Kabelanschluss mehr (vgl. ebd.). Weil also eine Generation heranwächst, die womöglich nie ein Abonnement für das Kabelfernsehen abschließen wird, lohnt sich das Risiko neuer Distributionsmöglichkeiten für Anbieter wie HBO, obwohl sie vom bisherigen Modell sehr profitiert haben.<sup>197</sup>

Die Unternehmensberatung Deloitte sieht Video-on-Demand zwar eher als Konkurrenz zum DVD- und Blu-ray-Markt statt für das klassische Pay-TV (vgl. Wadhawan 2015), doch gibt es auch Stimmen, die eine massive Kündigungswelle von Kabelkunden für die Zeit ab 2016 prognostizieren, weil die Gebühren dann einen kritischen Punkt

---

<sup>196</sup> Die Tradition der Paketverkäufe kommt vor allem den großen Medienkonglomeraten als Inhaltsanbietern zugute: mit der Strategie einem sehr attraktiven Kabelsender im Paket eine Vielzahl von Nischenkanälen anzuhängen, sichert deren Empfangbarkeit in möglichst vielen Haushalten, auch wenn der Käufer eigentlich nur eine Handvoll der Kanäle bewusst gekauft hat (vgl. Junklewitz 2015: 2).

<sup>197</sup> Zwar schimpfen Millionen von US-Amerikanern seit Jahren über auf die Kabelnetzbetreiber und drohen damit ihre Abonnements zu kündigen – doch siegt am Ende bisher die Bequemlichkeit und Macht der Gewohnheit (vgl. Junklewitz 2015: 4). Mit HBO Go reagiert HBO auf den wachsenden Mobile Trend, indem es seine Produktionen auf mobilen Endgeräten verfügbar macht – was ein Kunde öfter nutzt, möchte er nicht so schnell missen bzw. in diesem Fall kündigen. Außerdem bietet dieses Modell eine internationale Vertriebsplattform, schließlich liegen die Rechte von 90 Prozent aller HBO-Inhalte international bei anderen Anbietern wie z.B. Sky in Deutschland, die bis dato auch kostenlose Werbung für HBO betreiben, was sich bei einem globalen Weltvertrieb ändern würde (vgl. o.V. (2011)).

überschritten haben könnten, der endgültig ein Umdenken einleitet (vgl. Davidson 2012).<sup>198</sup>

Für den Zuschauer wird sich am Ende jedoch die Frage stellen, wie groß der Kostenunterschied zum klassischen Kabelanschluss letztendlich ist, wenn womöglich Abonnements von vier oder fünf verschiedenen Anbietern gleichzeitig gebucht werden müssen, um die persönlichen Lieblingsserien exklusiv sehen zu können.

### **Nach dem Willen des Publikums**

Auch Amazon.com Inc. schickt sich nach der Revolution des Einzelhandels an, in der Unterhaltungsbranche Fuß zu fassen. Wer beim Online-Versandhändler eine Prime-Mitgliedschaft abschließt, bekommt für 99 US-Dollar jährlich (in Deutschland 49 Euro) den Streaming-Dienst Prime Instant Video inklusive. Jeff Bezos, Gründer und Vorstandschef von Amazon, setzt bei der Suche nach neuen Kunden ebenfalls vermehrt auf Eigenproduktionen.

Jeder kennt das Prinzip der Kundenrezension bei Amazon. Auch in Hinblick auf seine Serienproduktionen nutzt der Online-Versandhändler dieses Werkzeug. Zuschauer haben die Möglichkeit, eigene Serienskripte online zur Verfügung zu stellen. Die aussichtsreichsten Geschichten werden von den Amazon Studios pilotiert, renommierte Autoren, Regisseure und Schauspieler ausgewählt und die fertigen Piloten den Prime-Mitgliedern zum Abruf zur Verfügung gestellt, wo sie anschließend bewertet werden können. Die Serien mit den besten Bewertungen erhalten eine komplette Staffel (vgl. Amazon Presse 2014). Nie war der Zuschauer so unmittelbar Herr über die Inhalte, die er rezipieren möchte. Das Portfolio befindet sich im Wachstum und umfasst diverse Genres – Comedy überwiegt dabei bisher, doch werden zunehmend auch Formate explizit für Kinder produziert. Im Gegensatz zu Netflix, wo Eigenproduktionen mit Erscheinen im Komplettumfang verfügbar sind, veröffentlicht Amazon seine Episoden bisher im traditionellen Wochenrhythmus (vgl. Spangler 2013).

Ist die Frage nach einem Erfolgsrezept womöglich hinfällig, wenn von Vorneherein nur produziert wird, was nachweislich auch auf positive Resonanz gestoßen ist? Das Pilotieren von Fernsehserien ist eine Uralttradition der großen Networks, weshalb es utopisch wäre anzunehmen, dass positives Feedback zu einer Pilotepisode der Garant für eine über mehrere Staffeln hinweg erfolgreiche, weil gut erzählte, Serie ist.

---

<sup>198</sup> Auch die Pay-TV-Anbieter in Deutschland sehen Netflix eher als Ergänzung des Marktes statt als großen Konkurrenten. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass diese Anbieter nun vermehrt auf Eigenproduktionen setzen – und dies womöglich nicht nur, weil Ausstrahlungsrechte mit steigendem Wettbewerb teurer werden, sondern auch, weil in Zeiten permanenter Verfügbarkeit von Inhalten, Exklusivität wichtig ist für die eigene Attraktivität (vgl. Mantel 2014).

Verglichen mit den traditionellen Test-Screenings, in denen potenzielle Fokusgruppen eingeladen, beobachtet und befragt werden, ist das Verfahren von Amazon jedoch vor allem kostengünstig, da sowohl ortsunabhängig agiert werden kann als auch kein Personal und Equipment notwendig sind, schließlich liefert die Zielgruppe freiwillig und kostenlos Feedback in Echtzeit.

### **Big Data als Schlüssel zum Erfolg?**

Auch Netflix wertet das Sehverhalten seiner Nutzer hinsichtlich derer Vorlieben aus. Beim Einkauf von Wiederholungsrechten für bereits ausgestrahlte Serien dienen dabei sogar illegale Onlineangebote als Orientierung. Ausgestattet mit dem Vertrauen in die Bereitschaft eines Publikums, für bestimmte Inhalte in angemessener Qualität und bequemer Bedienoberfläche auch zahlen zu wollen, kauft Netflix die Rechte an den per *Bittorrent* am häufigsten heruntergeladenen Serien. In Kanada sinkt der Piraterie-Anteil daraufhin in den drei Jahren nach dem Start von Netflix um 50 Prozent (vgl. Ernesto 2013).

Anhand der Vorlieben der Nutzer lassen sich auch Eigenproduktionen initiieren. Die Beliebtheit von Filmen mit dem Schauspieler Kevin Spacey sowie von Regisseur David Fincher und des Handlungsorts Washington D.C. sind ausschlaggebend für das Remake der britischen Serie *House of Cards*, deren exklusiver Onlinevertrieb weithin als potenzieller Wendepunkt einer ganzen Industrie bewertet wird.<sup>199</sup> Auf Anhieb und ohne einen Piloten sehen zu wollen, stellt Netflix 100 Millionen US-Dollar Budget für zwei Staffeln mit je 13 Episoden zur Verfügung (vgl. Völkl 2013). Auf der RE:PUBLICA 2015 betont Reed Hastings jedoch auch, dass Big Data eher als Marketinginstrument genutzt wird und die Showrunner von Netflix-Serien niemals aufgrund bestimmter Auswertungen ihre erzählerische Freiheit verlieren werden.

Ähnlich wie Netflix hält sich auch Amazon mit der Veröffentlichung konkreter Abrufzahlen seiner Eigenproduktionen zurück. Dennoch ist die Größe des Konzerns und seine Marktmacht – schließlich ist jeder Einkäufer ein potenzielles Prime-Mitglied und damit auch potenzieller Nutzer des Streaming-Dienstes – ein beeindruckendes Fundament für zukünftige Geschäfte.<sup>200</sup> Die eigenproduzierte Comedyserie *Transparent* (seit 2014) wurde für ihre erste Staffel mit zwei Golden Globes ausgezeichnet, was nicht nur für eine hohe Produktionsqualität spricht, sondern auch gute Werbung in eigener Sache ist.

---

<sup>199</sup> Zum möglichen Einfluss von Big Data auf das serielle Erzählen sowie unsere Sehgewohnheiten ein lesenswerter Blogbeitrag von Andrew Leonard (2013) unter: [http://www.salon.com/2013/02/01/how\\_netflix\\_is\\_turning\\_viewers\\_into\\_puppets/](http://www.salon.com/2013/02/01/how_netflix_is_turning_viewers_into_puppets/).

<sup>200</sup> 2012 lag der Marktanteil von Amazon.com am Gesamt-onlinehandel in Deutschland bei geschätzten 25 Prozent (vgl. Lindner/Knop 2013).

Sowohl Netflix als auch Amazon sind gerade erst dabei den globalen Markt zu erobern, wobei die Machtverhältnisse anhand des US-amerikanischen Streaming-Marktes noch sehr eindeutig daherkommen: zwar konnte Amazon Prime Instand Video seinen Marktanteil zwischen 2013 und 2014 von 0,6 auf 3 Prozent steigern und damit die Konkurrenz von Hulu überholen, doch bleibt Netflix mit 57,5 Prozent Marktanteil weit vor YouTube mit knapp 17 Prozent unangefochtener Marktführer (vgl. Spangler 2014). Noch sind die weltweiten Reichweiten begrenzt und dennoch scheint das grundlegende Interesse von Seiten des Publikums hoch genug bewertet zu werden, um Investitionen in Milliardenhöhe zu rechtfertigen.

Die aufkommenden Streaming-Angebote sind ein neuer Mitspieler im Wettbewerb der globalen Unterhaltungsindustrie und die Konsequenzen für das traditionelle Fernsehen und die dahinter stehenden Medienkonglomerate in ihrem vollen Umfang noch nicht absehbar. Wo sich traditionelle Fernsehsender über Jahrzehnte ein bestimmtes Image aufbauten, um ihren Zuschauern Identifikationsansätze bieten zu können, sind Netflix und Co. sowohl global agierende Unternehmen auf der einen als auch höchst individuelle Seherlebnisse für jeden Rezipient auf der anderen Seite.

*“We’ve had 80 years of linear TV, and it’s been amazing, and in its day the fax machine was amazing. The next 20 years will be this transformation from linear TV to Internet TV.”<sup>201</sup>*

Die Prognose vom Ende des klassischen Fernsehens – und in diesem Zusammenhang muss auch die Frage nach einer Neudefinition des Begriffs an sich erlaubt sein – mutet bahnbrechend und kaum vorstellbar an. Doch reicht laut Reed Hastings ein Blick auf die binnen zehn Jahren stattgefundene Smartphone-Revolution, um die Geschwindigkeit des technischen Fortschritts und seiner Konsequenzen zu verdeutlichen.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Reed Hastings, CEO von Netflix, zitiert nach Steel (2015).

<sup>202</sup> Dabei sieht Hastings selbst die vermeintlichen Säulen des linearen Fernsehens, Sport- sowie Nachrichtenübertragungen mittelfristig in ihrer klassischen Form an Relevanz verlieren. Für aktuelle Nachrichten warte schon heute kaum noch jemand auf deren Aufarbeitung im Fernsehen und bei Sportübertragungen sieht der Netflix-CEO im Gegensatz zum Kabel- oder Satellitennetz allein das Internet in der Lage, zukünftigen Qualitätsansprüchen in der Übertragung (die extrem hochauflösende 4K-Technologie) gerecht werden zu können. Gutjahr (2015) sieht in der möglichen Übertragung der Fußball Bundesliga durch globale Internetkonzerne wie Google oder Amazon keine Frage mehr des Obs, sondern lediglich der Zeit und stellt dabei auch die Frage nach der Notwendigkeit klassischer Fernsehsender für die Zukunft.

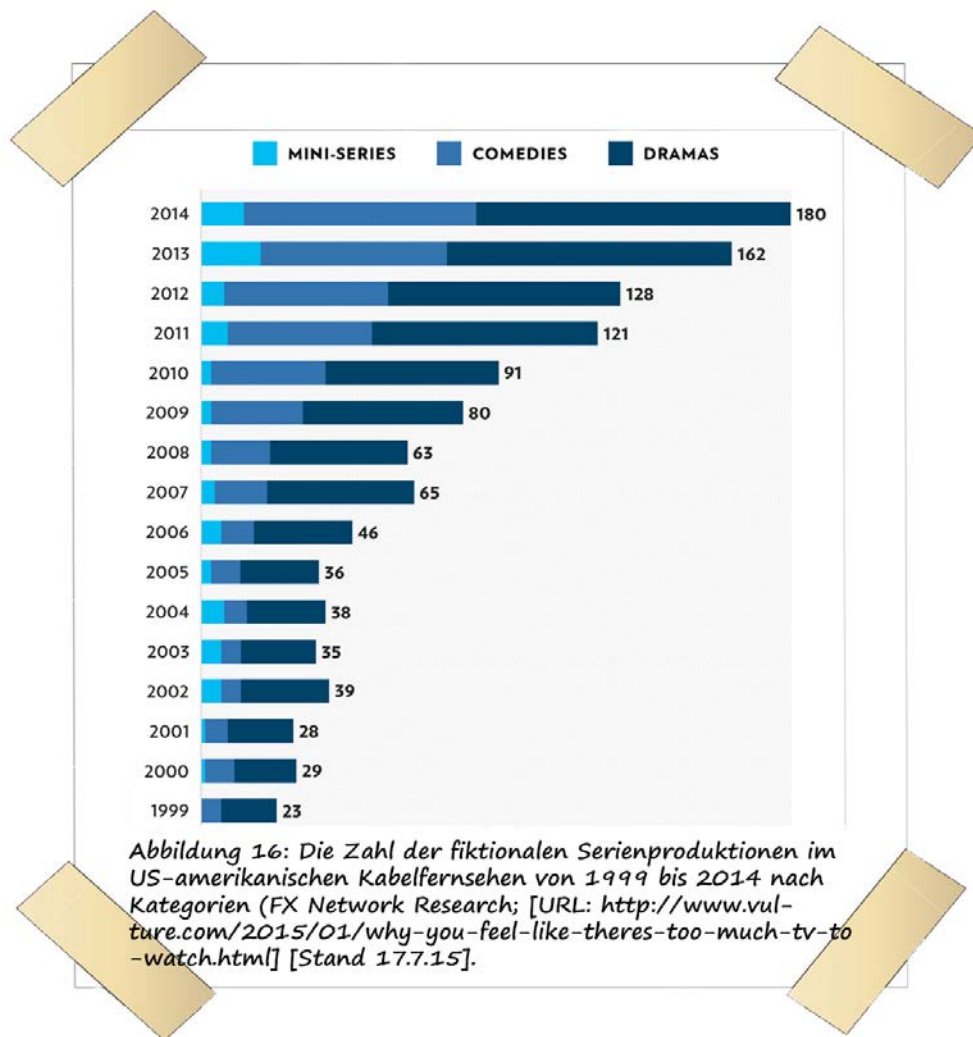
Ähnlich lässt sich im nichtfiktionalen Bereich auch das Wachstum von sogenannten Multi-Channel-Netzwerken einordnen, die unzählige YouTube-Künstler unter Vertrag nehmen und deren Produktionen professionalisieren und global vermarkten. Immer mehr dieser Netzwerke werden von großen Medienkonzernen gekauft, um vom Trend zu profitieren (vgl. Schultz 2014).

## Quality War

Die Blütezeit des US-amerikanischen Kabelfernsehens hat nicht nur eine ökonomische Goldgrube geschaffen sondern dank eines massiv ansteigenden Wettbewerbs zu einem Kampf um die beste Qualität geführt. Auch wenn die Entwicklung eigener serieller Stoffe bei HBO Ende der 1990er gemächlich begann, förderte deren Prestige und Erfolg schnell Nachahmer zutage – sowohl im Premium- als auch im Basic-Kabelsegment. Showtime und Starz liegen beide mit circa 20 Millionen zahlenden Abonnenten in den USA zwar hinter HBO, doch waren ihre Wachstumsraten zwischen 2000 und 2010 doppelt so hoch wie die des Branchenprimus. Hinzu kommt die Konkurrenz von Basic-Kabelsendern wie FX, AMC, SyFy oder TNT, die allesamt mit Original-Content für Wettbewerb und eine Wanderung der besten Talente zum Kabelfernsehen sorgen – schließlich spricht sich herum, dass Serien trotz schlechter Quoten geradezu mit Engelsgeduld behandelt werden, wo bei den großen Networks 2010 nur 23 Prozent aller Neustarts überhaupt eine zweite Staffel erhalten (vgl. o.V.: 2011).<sup>203</sup> Welche Auswirkungen der Qualitätswettbewerb auch auf die Quantität serieller Produktionen hat, zeigt Abbildung 16. Auch die Networks springen auf den Zug auf, so dass 2014 mindestens 328 fiktionale Neustarts im US-amerikanischen Primetime-Fernsehen zu sehen sind (Adalian 2015b).

---

<sup>203</sup> Dem muss jedoch entgegen gestellt werden, dass selbst HBO während der goldenen Ära etliche Flops produziert hat, die wegen geringer Zuschauerzahlen abgesetzt wurden. David Milchs *John from Cincinnati* (2007) feierte seine Premiere unmittelbar nach der finalen Episode von *The Sopranos* - und wurde nach einer Staffel abgesetzt, weil es die Erwartungen nicht erfüllen konnte. Ähnlich ging es auch *Carnivàle* (2003-05), dem nach dem Finale von *Sex and the City* der bis dato erfolgreichsten Start einer HBO-Serie gelang, dessen Zuschauerzahlen in Staffel zwei aber so massiv einbrachen, dass der Sender keine Relation mehr zu den hohen Produktionskosten sah. Die abrupte Ansetzung der für ursprünglich sechs Staffeln ausgelegten Geschichte wurde von massiven Fanprotesten begleitet. Auch 2011 erwischte es mit *Luck* wieder ein Projekt von David Milch. Sein Pferderennen-Drama mit Dustin Hoffman wurde nach einer Staffel gecancelt, weil während der Dreharbeiten zwei Tiere wegen schwerer Verletzungen getötet werden mussten. Nach Protesten der Tierschutzorganisation PETA und diverser Ermittlungen verkündete HBO das Ende, weil nicht garantiert werden könne, dass es erneute Unfälle bei der Produktion gäbe. Die Zuschauerzahlen waren mit weniger als einer Million pro Episode ebenfalls sehr überschaubar.



Die außergewöhnliche Rolle HBOs für diese Entwicklung spiegelt sich auch in der Anzahl der Emmy-Nominierungen wider, die Formate des Senders seit Beginn des "Golden Ages of Television" erhielten (Abbildung 17) und wirft die Frage auf, ob der Kampf um die beste Qualität auch ohne das bestehende System fortgesetzt werden würde. Verschiebt sich der Wettbewerb wie von Reed Hastings vorhergesagt nur auf neue Marktgiganten wie Netflix oder Amazon und bleiben mitunter sogar einige Kabelsender auf der Strecke? (siehe Abbildung 18) Oder erleben wir gerade gar das Ende einer goldenen Ära der Fernsehunterhaltung?



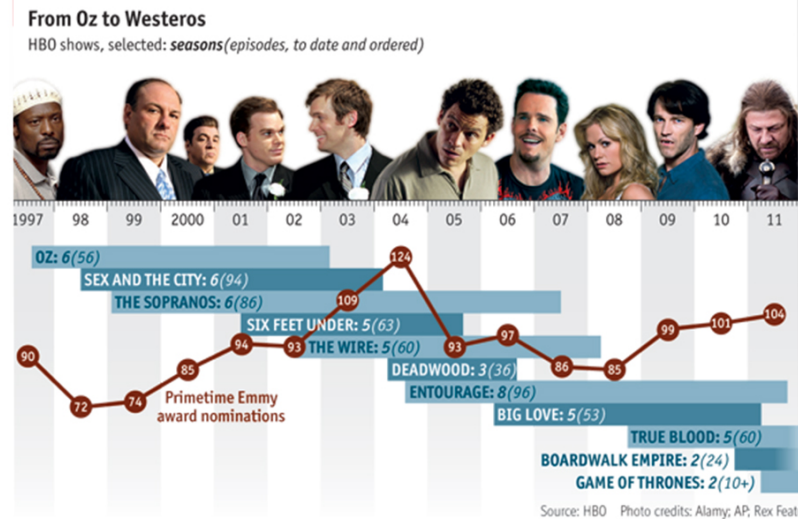
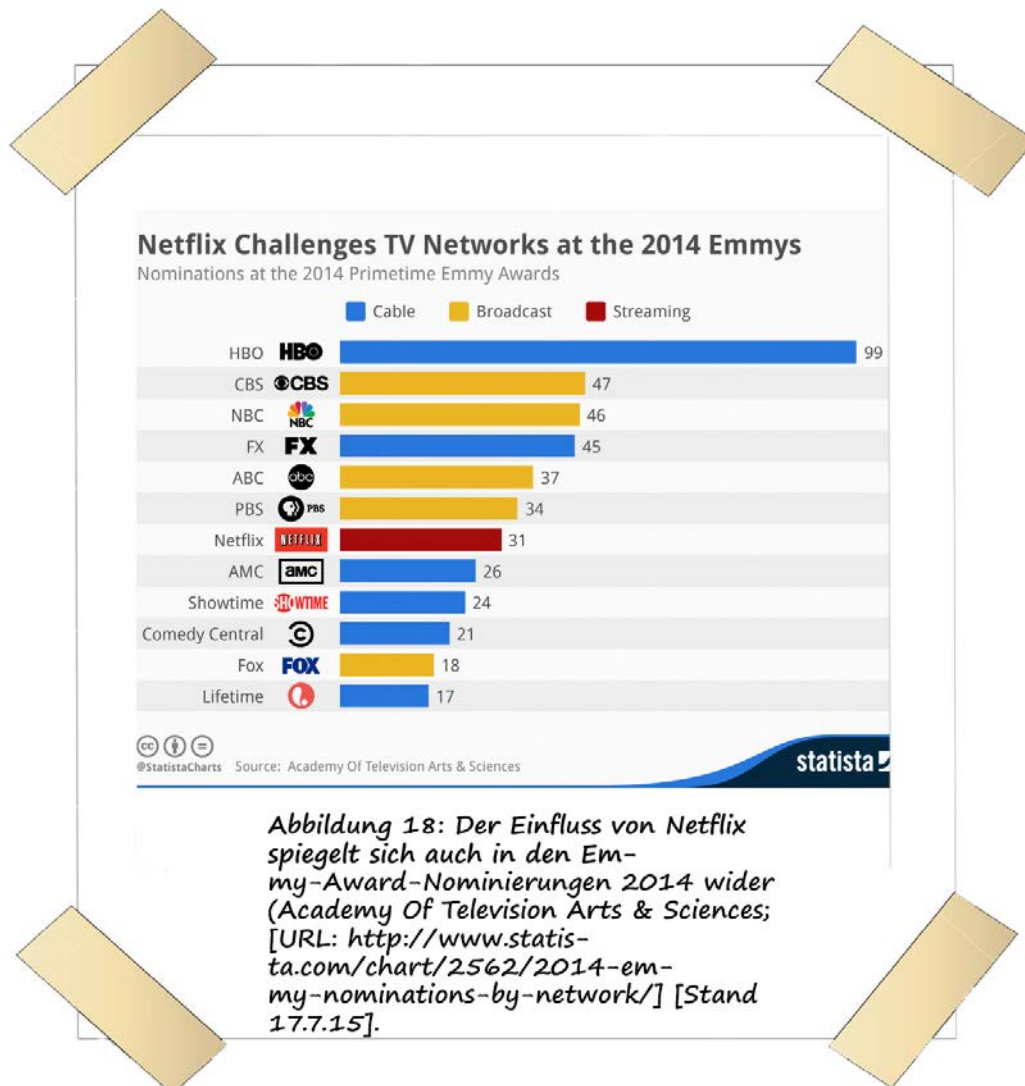


Abbildung 17: Die außergewöhnliche Rolle von HBO für die Entwicklung des seriellen Erzählens anhand der jährlichen Emmy-Nominierungen des Senders seit dem Beginn des "Golden Age of Television" bis 2011 (HBO; [URL: <http://www.economist.com/node/21526314>]).



- ✓ Der US-amerikanische Kabelfernsehmarkt, wesentlicher Initiator des Golden Age of Television und der damit einhergehenden Renaissance des seriellen Erzählens, befindet sich erneut im Wandel. Von dieser, der Digitalisierung geschuldeten Transformation, profitieren neue global agierende Distributionskanäle wie Netflix und Amazon. Sie setzen nicht nur auf Abonnement-Modelle, sondern investieren auch immer stärker in eigene Inhalte, überwiegend zeitgenössische Fernsehserien. Dabei bieten sie inhaltlich auf die Wünsche ihrer Kunden abgestimmte Formate und stellen – auch ohne die Veröffentlichung detaillierter Abrufzahlen – allein wegen der Investitionssummen und Abonnentenzahlen einen ernstzunehmenden Wettbewerber in der Unterhaltungsindustrie dar.

## 4.2 The Silver Age of Television?

Mit der Zeit wird auch immer wieder Kritik an dieser goldenen Ära – maßgeblich geprägt durch den Figurentypus des (männlichen, weißen) Antihelden – geäußert. Wir erleben also nicht nur unter ökonomischen Aspekten eine erneute Transformation der Fernsehlandschaft mit ihrer Serienkultur, sondern auch in Hinblick auf die Themensetzung. Zwar sind die zeitgenössischen Fernsehserien des 21. Jahrhunderts in den Status der Kunst aufgenommen worden, doch geschah dies vor allem von Journalisten und Kritikern, die sich selbst als Fans outeten, weshalb der Vorwurf mangelnder Neutralität nicht abwegig ist.

### Kritik am „Golden Age of Television“

Doch das goldene Zeitalter ist nicht frei von Kritik. Auf der einen Seite sind zeitgenössische Fernsehserien im 21. Jahrhundert im künstlerischen Kanon angelangt. Auf der anderen Seite jedoch wurden sie von Journalisten und Kritikern in diesen Status gehoben, die sich mehrheitlich als Fans outen und denen deshalb mangelnde Neutralität bei ihrer Berichterstattung vorgeworfen werden kann. Konzentriert sich nicht ein Großteil der Veröffentlichungen zu diesem Thema auf die immer selben wichtigen Details?

Beck (2013) ist dieser Meinung. So falle der selbst gewählten Zielgruppe der jungen, gut gebildeten Karrieremenschen das Sympathisieren mit dem typischen, aus seiner Rolle ausbrechenden Antihelden der goldenen Ära natürlich leicht. Auch die Weltfinanzkrise 2008 habe die Popularität dieser ambivalenten Figuren gesteigert, weil sie nicht nur die US-amerikanische Mittelschicht besonders hart getroffen, sondern auch gezeigt habe, dass sich ehrliche Arbeit im neoliberalen Zeitalter nicht mehr lohne.<sup>204</sup>

Eine Vielzahl von zeitgenössischen Quality-TV-Formaten zelebriere auch die Darstellung eines aggressiven und nachtragenden Männerbildes, wobei Beck bei dieser These auf den US-amerikanischen Schriftsteller Norman Rush verweist. Das männliche Geschlecht habe seit den 1950er Jahren seine patriarchische Überlegenheit im Alltag Stück für Stück verloren. Obwohl die männlichen Antihelden in ihrer Gesellschaft nach wie vor die meiste Macht besäßen, agieren sie wütend und unglücklich. Das goldene Zeitalter zeige vor allem die massiven psychologischen Konsequenzen dieses gesellschaftlichen Wandels, so Beck weiter. Leidtragende dieser

---

<sup>204</sup> Diese Theorie stammt vom Fernsehkritiker Stephen Metcalf ([http://www.slate.com/articles/podcasts/culturegabfest/2013/07/slate\\_s\\_culture\\_gabfest\\_on\\_orange\\_is\\_the\\_new\\_black\\_the\\_act\\_of\\_killing\\_and.html](http://www.slate.com/articles/podcasts/culturegabfest/2013/07/slate_s_culture_gabfest_on_orange_is_the_new_black_the_act_of_killing_and.html)), der in diesem Zusammenhang sinngemäß das Motto nennt: Wenn das Gesetz nicht in der Lage ist, dich zu beschützen, kannst du es auch brechen.

Fokussierung sind die Frauenfiguren der goldenen Ära, allesamt (in der Regel) blonde Abziehbilder, die ihren erfolgreichen Männern zuhause auf die Nerven gehen.<sup>205</sup> Für Beck sind die dargestellten Protagonisten kein Abbild Amerikas als Ganzes, sondern lediglich die zwanghaft unterhaltsame Dramatisierung der Midlife-Crisis einzelner US-amerikanischer Männer im mittleren Alter. Dem widerspricht Pilarczyk (2015a), für die mit *Mad Men* nicht nur die Antihelden-Ära endet, sondern auch das Zeitalter der Serie als Erkundung der „[...] condition humaine (oder besser gesagt der condition americaine) wöchentlich und über halbe Jahrzehnte hinweg, in 90 mal 50 Minuten“.<sup>206</sup> Die goldene Ära zeichne also durchaus ein gesellschaftliches Abbild der US-amerikanischen Volksseele.

Auch das Argument, etwas Vergleichbares habe es bis dahin im Fernsehen nie zu sehen gegeben, entkräftet Beck. Episodenübergreifende Geschichten sind bereits in den 1980er Jahren etabliert worden, Soaps verfolgen diese Strategie bereits seit Jahrzehnten. Außerdem fehle der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung bei all der Genialität und Komplexität einiger Formate dieser Ära ein Blick auf andere Fernsehgenres. Selbst das – mit keinem guten Image behaftete – Reality-TV habe heute enormen visuellen und ästhetischen Einfluss auf andere Kunstformen, einschließlich der Literatur.<sup>207</sup> Es erfülle beispielsweise mit seinen Reportagen die Aufgabe, eines der wichtigsten politischen Themen der letzten 30 Jahre – die Aufarbeitung der wachsenden Einkommensungleichheit – besser als jede Quality-TV-Serie (wenn auch auf ausbeuterische Art und Weise).

Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Quality-TV-Zeitalter müsse vor allem damit beginnen, seine Formate statt als den Nabel der Welt nur als einen Teil eines größeren Fernsehuniversums zu betrachten, so der Autor abschließend. Aus meiner Sicht ein Fehlurteil, lassen sich beide Teilgebiete doch sowohl inhaltlich als auch formal kaum miteinander vergleichen.

---

<sup>205</sup> Denkt man an die überschaubare Entwicklung von Figuren wie Carmella Soprano oder Skyler White ist dieser Aussage durchaus etwas abzugewinnen. Jedoch steht mit *Sex and the City* eine ganze Serie in krassem Widerspruch zu den Klischees, mit denen hier argumentiert wird.

<sup>206</sup> Über Jahre hinweg erklärten schwierige Showrunner, die durch ihre Antihelden selbst zu Helden einer ganzen Generation wurden, dem Zuschauer die Welt bis dieser der Erklärungen überdrüssig wurde. Womöglich gilt dies auch für einige Showrunner selbst. Weder David Chase (*The Sopranos*) noch David Simon (*The Wire*) konnten oder wollten an ihre Erfolge anknüpfen. Ob Matthew Weiner nach überhöhten Budgetforderungen gegenüber AMC nach *Mad Men* so rasch ein Anschlussprojekt umsetzen wird, darf bezweifelt werden.

<sup>207</sup> Als Beispiele nennt Beck den Roman *Taipeh* (2013) von Tao Lin, Sofia Coppola, deren Film *The Bling Ring* (2013) im Haus von Reality-TV-Ikone Paris Hilton gedreht wurde oder *Spring Breakers* (2012) von Harmony Korine, der bei den Filmfestspielen in Venedig Premiere feierte.

## Was kommt danach?

Stuever (2015) sieht in der Washington Post das Ende der goldenen Ära gekommen. Zu groß ist die Anzahl der mittlerweile von sämtlichen Kanälen produzierten Formate, zu gering der Qualitätsdruck, weil auch eine winzige aber treue Fangemeinde für einen Erfolg ausreicht. Diese Schwemme immer neuer Serien und die hohen Erwartungen des Publikums hätten ebenjenes an Formate gewöhnt, die alle sehr gut, aber nicht brillant sind. Dabei hole uns immer häufiger das Gefühl ein, bei all den sehr guten Serien mit dem Anschauen nicht mehr hinterherzukommen, so der Autor weiter.

Stuever nennt mit *The Leftovers* von HBO (seit 2014), A&Es *Bates Motel* (seit 2013), Starz' *Outlander* (seit 2014) und auch *House of Cards* (seit 2013) einige Beispiele aus den mehreren hundert sich aktuell in Produktion befindenden US-Dramaserien, die im goldenen Zeitalter wahrscheinlich als revolutionär gefeiert worden wären, heute aber nach dem üblichen Marketing-Hype und positiven Besprechungen drohen, in der Schlange der guten Absichten unterzugehen.<sup>208</sup> Jede dieser Series fühle sich nach einer Weile gleich an, weil sie eine Reihe von Merkmalen für sich beansprucht, wie beispielsweise: Sex-Szenen überall, nur nicht im Bett; schockierende Handlungswendungen; selbstgefällige Kameraarbeit, die zwar einen Zeitgeist einfange ohne dabei jedoch die Handlung zu unterstützen und die Liebe zu Untertiteln sowie düsteren Handlungs-orten. Kriminalfälle ziehen sich eine oder gar mehrere Staffeln, um schlussendlich von emotional angeschlagenen Ermittlern gelöst zu werden. In dieser – natürlich polemisch formulierten – Passage schwingt nicht zuletzt auch ein Stück Trauer mit. Trauer über das unmittelbar bevorstehende Ende von AMCs *Mad Men*, dem für viele Kritiker letzten Vertreter der goldenen Ära. Dem Ende der Geschichte von Don Draper als mutmaßlich letzten großen Antiheld.

## Die besondere Rolle der verrückten Männer

Todd VanDerWerff (2015) widerspricht dieser These und sieht in der finalen Staffel von *Mad Men* weniger das Ende einer Ära, als vielmehr den fließenden Übergang und Beginn einer gänzlich Neuen. Die Live-TV-Ära der 1950er Jahre, die 1970er und 1980er mit ihren realistischer werdenden Sitcoms und komplexeren Dramen sowie die Kabelrevolution der 1990er und 2000er mit ihren düsteren Figuren, denen wir bei

---

<sup>208</sup> Wobei gerade *House of Cards* zu häufig Erwähnung erfährt in der Diskussion um Quality TV. Die Serie besticht zwar durch ein hohes Produktionsdesign und eine wirklich gute Besetzung, doch wird ihre Erzählung weder dem zeitgenössischen Anspruch auf Realismus gerecht, noch verfügt das Format über das nötige Maß an Ironie, um diesen Umstand wettzumachen. Ich gehe sogar so weit zu sagen, dass das fehlende Maß an Subtilität sowie der Fokus der Erzählung auf das Privatleben von Frank und Claire Underwood die Serie viel mehr in Richtung Soap Opera tendieren lässt. Unterhaltsam ist die Serie allemal, doch wird sie ihrem eigenen Anspruch, ernstgenommen zu werden, bisher nur in wenigen Augenblicken gerecht.

düsteren Dingen zuschauen – das US-Fernsehen tendiere zur inflationären Deklaration einzelner Zeitabschnitte zu bedeutenden Epochen. Von den vier prägenden HBO-Dramen der 2000er Jahre bedient lediglich *The Sopranos* das Feld des Antihelden, weshalb seine Kategorisierung bewusst vereinfacht daherkomme, so VanDerWerff. Die Serie von David Chase definierte jedoch fortan die Maßstäbe wie großartiges Fernsehen zu machen sei. Auf Basis dieses Modells wurden ganze Sender neu gegründet: FX mit *The Shield* und *Nip/Tuck*, Showtime mit *Weeds* und *Dexter* sowie AMC mit *Mad Men* und *Breaking Bad* – sie alle folgen der jahrzehntealten Tradition des (US-amerikanischen) Fernsehens, dass Erfolge rasch kopiert werden und setzen auf Antihelden. Weil diese Entwicklung so schnell voran geht und an ihrem Ende einige der meistbesprochenen Fernsehserien aller Zeiten stehen, hätten es heutige Produktionen wie *Ray Donovan* von Showtime (seit 2013) und *House of Cards* trotz immenser Produktionsqualitäten schwer, weil sie ihr Publikum kaum noch überraschen können. Hinsichtlich eines Überangebots an Serien herrscht Konsens zwischen Stuever und VanDerWerff.

Don Draper unterscheide sich jedoch von seinen vermeintlichen Vorbildern Tony Soprano oder Walter White, weil er sich über die Jahre zu einer Figur entwickelt habe, die nach Empathie strebt und sich damit von ihrem ursprünglichen Rollenbild emanzipiert, so VanDerWerff weiter. Selbst wenn wir uns – konditioniert durch die Enden anderer Serien – in der finalen Staffel fragen würden, ob diese Figur mit dem Tod konfrontiert wird, steht in deren Mittelpunkt nicht mehr das Leben von Don Draper allein sondern dessen Versuch, eine Verbindung zu seinem Umfeld herzustellen.

Antihelden seien Inseln gewesen, die vorgeben, Dinge zu haben, um die sie sich sorgen (vorwiegend ihre Familie), doch kümmerten sie sich in den entscheidenden Augenblicken nur um sich selbst. Figuren, die von der Idee geprägt sind, häufig impulsiv aktiv zu werden statt alle Möglichkeiten und Emotionen abzuwägen. *Man Men* gelinge jedoch glaubwürdig der Wandel zu einer Serie, die Empathie für alle Figuren weckt – sowohl bei Don Draper als auch dem Publikum. Am Ende ist der anfängliche Antiheld für alle ein offenes Buch, weil er auf Verständnis für sein Verhalten hofft. Es gibt nun keine Inseln mehr, alle Figuren seien miteinander verbunden, so VanDerWerff abschließend.

„If the 2000s were all about breaking shit, then the 2010s are about putting everything back together.“<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Todd VanDerWerffs Entwurf eines Paradigmas der neuesten Seriengeneration.

- ✓ Das viel zitierte goldene Zeitalter des US-amerikanischen Fernsehens wird aus verschiedenen Perspektiven für beendet erklärt. Auf der einen Seite hat sich der Typus des Antihelden abgenutzt, nachdem er die letzten 15 Jahre maßgeblich geprägt und aus ökonomischer Sicht ein einflussreiches Geschäftsfeld dargestellt hat. Weil mit der steigenden Qualität serieller Produktionen auch deren Quantität zugenommen hat und der Zuschauer heute über hohe Erfahrungswerte hinsichtlich des Storytellings verfügt, ist die Wahrscheinlichkeit dafür, mal wieder einen Meilenstein serviert zu bekommen, rapide gesunken. Das neue „Silver Age of Television“, final eingeleitet mit der letzten Staffel von *Mad Men*, macht sich auf, die Scherben des Antiheldenzeitalters zu kitten.

### 4.3 Trending Topics

Die Zeit der Antihelden in zeitgenössischen Fernsehserien scheint vorerst beendet und VanDerWerff paraphrasiert bereits einen neuen Trend. Bock (vgl. 2013b: 221f.) verwendet bei der Analyse des US-amerikanischen Network-Fernsehens die Formulierung der Wellenhaftigkeit der Genres und beschreibt damit ein Phänomen, welches jedem Fernsehzuschauer bekannt sein sollte. Lange Zeit seien beispielsweise Serien, die Ärzte und die Arbeit im Krankenhaus thematisieren, zentraler Baustein des Programms gewesen, dann jedoch abgelöst worden von Serien mit Mystery- und Fantasy-Elementen, weil diese statt der Simulation einer „heilen Welt“ indirekt die Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen ermöglichen.<sup>210</sup> Der Bildschirm fungiere dabei als schützende Trennlinie vor den gezeigten Bedrohungen, so die Autorin weiter. Im möglichen Wunsch des Publikums nach Anknüpfungspunkten zur eigenen Lebenswelt lassen sich Parallelen zum dänischen Erzählprinzip der „double story“ wiedererkennen, welches global erfolgreich ist.<sup>211</sup>

Validierung findet das obige Zitat im Trend zu und Erfolg von Serien, die offensichtlich soziale Belange und die Lebenswirklichkeit ethnischer Minderheiten thematisieren (vgl.

---

<sup>210</sup> Aktuell scheint das Fernsehen thematisch vom Vampir (von *Buffy* und *True Blood* bis der *Twilight*-Saga im Kino) auf den Zombie gekommen zu sein, weil eine ganze Zahl von erfolgreichen Formaten (*The Walking Dead* und sein Spin-Off *Fear The Walking Dead*, *Game of Thrones*, *The Returned* mit dieser Art der Untoten erfolgreich ist. Auch innerhalb der Genres können also Variationen und Trends stattfinden.

<sup>211</sup> Doch bedarf es für die Auseinandersetzung mit den Herausforderungen des Menschen in verschiedenen Epochen nicht zwangsläufig die Abstraktion von Mystery- oder Fantasy-Elementen, das haben gerade die hinsichtlich ihres Umfangs gern mit Romanen verglichenen Prestigeserien der Neuzeit bewiesen. *The Sopranos*, *The Wire* und auch *Breaking Bad* zeichnen ein ausführliches Portrait der modernen Vereinigten Staaten, *Mad Men* fängt den historischen Kontext der 1960er und 1970er Jahre gekonnt ein während *Boardwalk Empire* die Zeit der Prohibition seziert.

auch Pilarczyk (2015b). Als Beispiele seien genannt: die Frauenknastserie *Orange Is The New Black* von Netflix (seit 2013), ABCs Sitcom *Black-ish* (seit 2014), die Hip-Hop-Saga *Empire* von Fox (seit 2015), HBOs *Girls* (seit 2012), oder die erste Eigenproduktion des Kabelsenders Sundance Channel *Rectify* (seit 2013), die sich mit der Todesstrafe auseinandersetzt.<sup>212</sup> Auch das werbefinanzierte Network-Fernsehen hat diesen Trend für sich entdeckt – jedoch weniger aus gutem Willen gesellschaftlichen Engagements, sondern viel mehr, weil die US-Bevölkerung in wenigen Jahrzehnten nicht mehr überwiegend weiß sein wird und die Sender mit hohen Einschaltquoten möglichst viel Geld verdienen möchten (vgl. Stuflesser 2014).

Der Tendenz der Fokussierung auf spezielle Milieus und sehr spezifische Themen steht mit Netflix' für Juni 2015 angekündigte Mystery-Serie *Sense8* beispielhaft eine Produktion gegenüber, deren Handlung in acht Ländern angesiedelt ist und die einen entsprechend globalen Produktionsumfang hat. Zu den Regisseuren gehören unter anderem die Wachowski-Geschwister und Tom Tykwer, die gemeinsam bereits den mit ähnlich vielen Erzählebenen ausgestatteten Film *Cloud Atlas* (2012) realisierten.<sup>213</sup> Die Serie könnte als Exempel für die von Netflix-CEO Reed Hastings formulierten Ansprüche dienen, Geschichten lokal zu produzieren, die global funktionieren und ist gleichzeitig bezüglich ihrer Produktionsbedingungen ein Beispiel für das Prinzip serieller Überbietung.

Wo einerseits der Eindruck entsteht, dass mit zunehmender Quantität auch bei den großen Networks die Qualität der seriellen Formate zugenommen hat, ist andererseits auch ein Trend zu erkennen, der sich ausgerechnet am – vom Fernsehen doch augenscheinlich mittlerweile belächelten – Hollywoodkino orientiert: eine Schwemme von Comic-Adaptionen drängt auf den Fernsehbildschirm. *Arrow* (2012) und *The Flash* (seit 2014) auf The CW, *Gotham* (seit 2014) bei Fox sowie ABCs *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.* (seit 2013) und *Constantine* (seit 2014) bei NBC bilden den Anfang. ABC produziert seit 2015 *Marvel's Agent Carter*, CBS hat *Supergirl* ebenfalls noch für dieses

---

<sup>212</sup> Der US-Kritiker Alan Sepinwall (vgl. Behr 2014) bestätigt diesen inhaltlichen Trend und vermutet, dass der Anspruch des Publikums mittlerweile auch so hoch geworden ist, dass dieses im Gegensatz zur Generation davor auf Dauer kein Mittelmaß mehr akzeptieren werde. Womöglich rührt das von Hank Stuever beschriebene Gefühl in einem Meer von sehr guten Serien den Überblick zu verlieren auch genau daher.

<sup>213</sup> Hinsichtlich der produktionstechnischen Auswirkungen eines global erfolgreich agierenden Video-on-Demand-Anbieters auf die nationalen TV-Märkte und die Hoffnungen der deutschen Kreativindustrie sei ein Kommentar von Wachholz (2014; <http://genrefilm.net/von-netflix-den-spiegel-vorgehalten/>) empfohlen.



Jahr angekündigt.<sup>214</sup> Auch Netflix hat mit *Daredevil* (seit 2015) seine erste Comic-Adaption im Portfolio.<sup>215</sup>

Zu beobachten ist außerdem, dass renommierte Formate der goldenen Ära des Quality TV nach langer Zeit eine Fortsetzung erfahren. 2016 kehren wir zurück nach *Twin Peaks*, ebenso ist eine sechsteilige Fortsetzung von *The X Files* in Planung, NBC orderte unlängst eine neue Ministaffel von *Heroes Reborn*, die im Erzähluniversum der weltweit erfolgreichen Serie *Heroes* von 2006 angesiedelt sein wird (vgl. Krannich 2014). Ob es sich dabei um die konsequente Weitererzählung einer Geschichte handelt oder um ein ausschließlich von kommerziellen Interessen motiviertes Vorhaben, lässt sich vor Sichtung noch nicht beurteilen. Im Falle von *Twin Peaks* gaben die Episoden von 1991 bereits einen Hinweis, auf eine mögliche Fortsetzung 25 Jahre später, doch darf spätestens mit dem Ausstieg und dann doch Wiedereinstieg David Lynchs wegen finanzieller Unstimmigkeiten mit dem produzierenden Sender Showtime auch Skepsis angebracht sein (vgl. Haß 2015).

### Die Freiheit der Form und die Neudefinition des Fernsehbegriffs

Obwohl 2015 nach 16 Jahren die letzte Episode des Originalformats *CSI: Crime Scene Investigation* laufen wird und damit das weltweit bekannteste Procedural<sup>216</sup>-Format der Neuzeit endet, tendieren Serien im Network-Fernsehen nach wie vor überwiegend zu episodischer Erzählweise. Fernab dessen lassen sich jedoch auch eindeutige formelle Trends beobachten. Matt Zoller Seitz (vgl. 2014) widmet sich im New York Magazine dem Ausbrechen des seriellen Erzählens aus dem seit den 1960er Jahren festgelegten Korsett der wöchentlichen Ausstrahlung sowie Staffel- und Episodenlängen, je nach Einordnung in Drama- beziehungsweise Comedy-Genre. Das Fernsehen wurde als Medium nicht nur seiner physischen Form wegen vor der Jahrtausendwende häufig als „die Kiste“ verunglimpft, sondern auch weil seine Erzählweisen in Schachteln vorgegebener Größe daherkamen, so Seitz. Heute gäbe es nur noch eine Regel hinsichtlich der Form: nämlich dass es nach Jahrzehnten der klaren Bezeichnungen keine Regeln mehr gibt.

---

<sup>214</sup> Erzählerisch sind diese Serien weder auffällig noch innovativ und so liegt der Verdacht nahe, dass sie schlicht Teil einer Mehrfachauswertung sind. Die beiden großen Comicverlage DC Comics und Marvel gehören zu Time Warner beziehungsweise Disney, weshalb eine Fernsehadaptation einiger der erfolgreichsten Hollywood-Blockbuster der letzten beiden Dekaden nur logisch ist.

<sup>215</sup> Dazu passt auch eine ganze Handvoll serieller Adaptionen von Kinofilmen. *Fargo* und *Hannibal* (NBC) wurden bereits erwähnt, dazu kommen *Rush Hour*, *Limitless* oder *Code Black*, die allesamt von CBS für 2015 bestellt worden sind, *Scream* (2015) von MTV oder *12 Monkeys* vom Kabelsender SyFy (seit 2015).

<sup>216</sup> Gängige Bezeichnung für Serien, die in episodischer Erzählweise Ermittlungsverfahren thematisieren, wird häufig im traditionellen Krimigenre verwendet, kann aber für Abwandlungen dessen genutzt werden, wie beispielsweise Ermittlungen bezüglich übernatürlicher Phänomene.

Auffällig hervor tut sich dabei die Serien-Anthologie. Kurzteilige und in sich binnen einer Staffel abgeschlossene Geschichten, die ein ähnliches Setting der Handlung und mitunter dieselben Schauspieler verbinden, die aber in ihrer Struktur eher an einen langen Spielfilm als eine klassische serielle Produktion erinnern.<sup>217</sup> Für Schauspieler, Autoren und Regisseure ergibt sich wegen der geringen Episodenzahl terminliche Unabhängigkeit, gleichzeitig nimmt die von Anfang an konzipierte Länge von 8 bis 13 Episoden den Druck von den Verantwortlichen – keine Geschichte muss überdehnt werden, keine schlechte Kritik hallt länger als eine Staffel nach. Jedes Staffelende sei auch ein Neuanfang, so Seitz weiter (vgl. Abbildung 19).



*Abbildung 19: Lester Nygaard aus FX's Fargo ist erstaunt. Ebenso erstaunlich ist, dass das Fernsehen – nicht zuletzt dank neuer Distributionswege – formale Fesseln abgelegt hat. Die künstlerische Freiheit wird bspw. repräsentiert durch die Wiederbelebung der Serien-Anthologie (FX).*

<sup>217</sup> Die Nichtexistenz eines Writers' Rooms (nicht selten ist ein Autor allein verantwortlich für sämtliche Episoden) sowie das Fehlen von Cliffhangern und ein vorgesehene Ende: Anthologien lassen mitunter wesentliche Merkmale des seriellen Erzählens vermissen und bilden so eine Sonderform. In ihrer Erzählung unterscheiden sie sich elementar von der epischen Breite, wie sie beispielsweise *The Sopranos*, *The Wire*, *Breaking Bad* oder *Man Men* über viele Jahre hinweg vollzogen haben, weshalb sich ein Vergleich mit Serien dieser Machart schwierig gestaltet.

Hinsichtlich ihrer Hauptfiguren lassen sowohl FXs *Fargo* (seit 2014), basierend auf den gleichnamigen und ebenso mit makabrem Humor ausgestatteten Coen-Film von 1996 sowie HBOs Philosophie-Crime-Hybrid *True Detective* (seit 2014) Erinnerungen an das alte Antiheldenschema aufkommen, sind in ihrer Herangehensweise jedoch sehr unterschiedlich.<sup>218</sup> Beide gehören zu den einprägsamsten und erfolgreichsten Neustarts 2014 und es wird spannend zu sehen, ob und wie ihre Fortsetzungen mit gänzlich neuer Handlung und neuem Schauspielerensemble daherkommen werden.

Auch die heutigen Distributionsmöglichkeiten wirken sich nicht nur auf die Rezeption sondern auch auf die Erzählung aus. Das Modell von Netflix, seine Original-Serien am Stück zur Verfügung zu stellen, animiere auf der einen Seite zum binge watching und ist deshalb natürlich weniger gemeinschaftlich und sozial im Sinne des traditionellen Fernsehens, biete jedoch auch mehr Platz für strukturelle Wagnisse. Als Beispiele nennt Seitz *Orange Is The New Black* sowie *Arrested Development*, die beide in der Handlungszeit hin und her springen, mit dem Vertrauen in ihr Publikum, dass dieses bei Unklarheiten nicht sofort das Internet nach einer Erklärung bemühe, sondern mittlerweile ausreichend geduldig und geschult sei, die notwendige Erkenntnis in einer der kommenden Episoden zu erwarten und weiterschaut.<sup>219</sup> Der Autor stellt fest, dass diese Entwicklung auch die klassischen Dramen erreichen kann und liegt damit richtig. Die finale Staffel von *Breaking Bad* wurde mit Pause in Blöcken von zweimal acht Episoden ausgestrahlt und beide Staffelhälften fühlen sich je wie eine abgeschlossene Handlung vom Aufstieg und Fall ihrer Figuren an. Dies führe zu einem neuen Niveau der Cliffhanger, weil die Vorfreude des Zuschauers auf die nächste Episode ein mögliches Ärgernis über die letzten fünf Minuten der vergangenen Episode überstiege.

Beeinflusst vom Blick in andere Länder und geschürt von der rasanten technischen Entwicklung des Mediums im frühen 21. Jahrhundert, rebelliere das Fernsehen in

---

<sup>218</sup> Zur Komplexität von *True Detective* fand Anfang Mai 2015 eine zweitägige Tagung der Technischen Universität Dresden statt. Gemessen am Umfang der Serie von nur acht Episoden mit jeweils 60 Minuten Dauer war die Analyse unglaublich komplex und reichte von religiöser Symbolik und der Demontage des US-amerikanischen Traums über das Aufgreifen der klassischen Sherlock Holmes-Figur bis zu Wahrhaftigkeitsansprüchen sowie Genre- und Geschlechterrollen in der modernen Kriminalserie. Diese Vielseitigkeit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung steht sinnbildlich für die Qualitäten von *True Detective* und die neue Freiheit der Form.

<sup>219</sup> Mitunter kann dieser Effekt auch von Serien genutzt werden, über ihre eigenen Logiklöcher hinwegzusehen, wie es *House of Cards* beispielsweise tut. Ein Publikum, welches sich nicht Woche für Woche mit den Ereignissen einer einzelnen Episode auseinandersetzt blicke eher über narrative Unstimmigkeiten hinweg, so Seitz (vgl. 2014). Dreher (vgl. 2014) erwähnt, dass das Ziel, welches die Autoren mit der komplexen Erzählwelt erreichen wollen die Möglichkeit ist, die Episoden von *Arrested Development* in beliebiger Reihenfolge rezipieren und die Handlung dennoch nachvollziehen zu können. Es kann auch die Frage gestellt werden, inwiefern binge watching noch dem komplexen Fernsehen im Sinne Mittells gerecht wird. Wenn die eigene Partizipation an der Erzählwelt in den Pausen zwischen zwei Episoden wächst, wie prägend kann dann die Begeisterung sein für eine Serie, von der eine Staffel mitunter an einem Wochenende rezipiert wird?

seiner neuen Freiheit laut Seitz jedoch nicht gegen die eigene Vergangenheit, sondern besinne sich im Gegenteil auf seine frühesten Potenziale: das erste goldene Zeitalter der 1950er und 1960er Jahre, mit seinem Live-Theater, ersten Anthologien wie *The Twilight Zone* (1959-64) und bisweilen gar dadaistischen Zügen.

Womit wir bei der notwendigen Neudefinition des Fernsehbegriffs angelangt sind. Seitz schlägt gegenüber der traditionellen Kiste, deren quadratischer Bildschirm einst allerlei Programm transportierte vor, Fernsehen heute – und Fernsehen nennen wir es nur noch, um es von den eher in sich geschlossenen Filmen zu unterscheiden – vielmehr als eine bestimmte Reihe von Erwartungen unsererseits bezüglich des Storytellings zu betrachten.<sup>220</sup>

### **Philosophischer Exkurs: Zeitgenössische Serien und existenzielle Fragen.**

Von einer philosophischen Perspektive nähert sich der US-Kritiker Ryan McGee (vgl. 2013) in seinem Blog dem „Silver Age of Television“ an und betrachtet dabei den inhaltlichen Kontext genauer, der die vom Antihelden-Schema emanzipierten und sich inhaltlich mitunter sogar selbst widersprechenden Serien, auszeichnet. Diese Widersprüche seien ebenso typisch für das Silver Age wie die permanente Konfrontation des Zuschauers mit der Frage, ob sich das Streben nach Glück lohne oder er letztendlich nur Kummer erwarten kann?

*The Walking Dead* beschäftige sich zum Beispiel permanent mit dieser Fragestellung und habe dabei einen äußerst pessimistischen Grundton. Trotz der Omnipräsenz der Unerbittlichkeit des Todes und der eigenen Vergänglichkeit, ist die Serie vor allem in der jungen Zielgruppe ein globaler Quotenhit.<sup>221</sup> Weil sie dabei aber nicht ansatzweise so gut erzählt ist wie die Klassiker der goldenen Ära, argumentiert McGee mit einer Verschiebung der Beurteilungskriterien: Serien des Silver Ages definieren sich über kulturelle Relevanz und Resonanz statt wie in der goldenen Ära beinahe ausschließlich über ihre Qualität. Auch *Mad Men* war für McGee über Jahre hinweg bei seiner Auseinandersetzung mit dem Wandel zwischen verschiedenen Epochen und den resultierenden Anpassungsschwierigkeiten einiger Figuren unterschwellig vom Nihilismus getrieben. Gerade in der finalen Staffel sei das Format optisch fantastisch jedoch durchdrungen von permanentem Unbehagen und bisweilen depressiver Stimmung. Das Hauptanliegen der Serie sei dennoch nicht, das Glück als Illusion

---

<sup>220</sup> Laut Seitz (vgl. 2014) hat sich das Fernsehen zu einem Medium gewandelt, dessen Funktion der Form folgt. Für diese Art von Arbeit, entstehend in einer Atmosphäre von Freiheit und Spannung, gäbe es schon längst einen Begriff: Kunst.

<sup>221</sup> Auch andere Serien sind ebenfalls von der Konfrontation ihrer Figuren mit der eigenen Sterblichkeit getrieben. Der Autor hebt besonders *Game of Thrones* hervor. Die HBO-Produktion verstehe es wie kaum ein anderes aktuelles Format, seinen Figuren das Leben zur Hölle zu machen und dennoch global erfolgreich zu sein.

darzustellen. Stattdessen ist Kummer ein Grundelement der Dramatik, weil er Konflikte schürt. Sind Menschen unglücklich, werden sie aktiv, um diesen Zustand zu verändern, so der Autor weiter.

Viele Serien verfolgen derzeit den besonders ehrlichen Ansatz, ihrem Publikum dieses Streben nach Glück als zum Scheitern verurteilt darzustellen, so McGee weiter. *Mad Men* stehe dabei exemplarisch für das alte und das neue Zeitalter, weil seine Figuren gegen Ende den Silver Ages-Ansatz für sich entdecken: weg vom Nihilismus, hin zu einer offeneren Ernsthaftigkeit, mit der sie nach ihrem persönlichen Glück streben. Der Autor bezeichnet diese Art des Storytellings als unattraktiv und visuell nicht so beeindruckend wie die Horden von Untoten in *The Walking Dead*, doch sei es auf andere Art dennoch radikal in der Tradition, dass zeitgenössische Fernsehserien stets versuchen neue Grenzen auszuloten. Die Serien des Silver Ages tun nicht so, als gäbe es keine Probleme, weigerten sich jedoch, Figuren zu zeigen, die diesen feige gegenüber stünden.

*Parks and Recreation* (2009-2015) von NBC repräsentiert aus Sicht McGees einen gegenteiligen Entwurf, weil Hauptfigur Leslie Knope ihren Herausforderungen mit einem grundlegenden Optimismus begegnet. Die Serie werde häufig als ein weniger wichtiges Stück Kulturkritik belächelt, weil es keine permanenten Bedrohungen durch Krankheit, Vergewaltigung oder Ermordung gäbe. Dabei sind ihre Konflikte ebenso komplex und wenig leicht verdaulich, doch verkörpern sie die starke, positive Anstrengung ihrer Zuschauer, die diese der fatalistischen Weltansicht von beispielsweise *The Walking Dead* innerlich entgegen bringen, so McGee. Beide Serien stünden damit symbolisch und nicht allein für die beiden Kreise eines Mengendiagramms – positiv und negativ – deren Schnittmenge das „Silver Age“ auszeichnet. Aus einer Fülle von Formaten hebt McGee vier Serien hervor, die in seinen Augen die Spitze des neuen Zeitalters repräsentieren, weil ihre Figuren ihre inneren und äußeren Konflikte auf den Ebenen des Optimismus und Pessimismus gleichermaßen austragen: FXs *Louie* und *Justified* (beide seit 2010), *Girls* von HBO (seit 2012) und Showtimes *Homeland* (seit 2011) verkörpert das beeindruckende Spektrum, was es bedeutet, in der heutigen Zeit zu leben. Alle Formate wecken unser Interesse dafür, dass ihre Figuren ihre Ziele erreichen, sind in den Augen des Autors gleichzeitig aber konsequent und realistisch in der Darstellung ihres Scheiterns. Diese Serien vereine der Aspekt, dass die Figuren aus ihren gescheiterten Versuchen lernen statt in immer gleiche Schemen der Wiederholung zu verfallen und somit an ihren Niederlagen wachsen, wenn auch bisweilen schmerzhaft langsam, so der McGee weiter.

Für ihn ist *Louie*<sup>222</sup> dabei das symbolische Epizentrum des neuen Zeitalters: eine Serie, die in ihrer Weigerung, sich in ein Korsett pressen zu lassen, alles sei. Comedy und Drama. Mit ebenso autobiografischen wie soziologischen Ansätzen. Mal belanglos und mal tiefgründig. Mehr als alles andere sei die Serie jedoch eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Leben selbst, führt McGee weiter aus. Der Protagonist richte eine Frage an das Universum, worauf er Antworten erhält und mitunter böse Niederlagen einstecken müsse, doch höre er deshalb nie auf, Fragen zu stellen und biete dem Zuschauer damit immer Ansätze der Hoffnung, ohne deren Eintreten zu garantieren. McGees abschließende Essenz des „Silver Age Of Television“ ist so simpel wie komplex: Es wird nicht nur von seriellen Formaten repräsentiert, die mit unseren Hoffnungen und Ängsten die soziale Energie einfängt, welche das Leben im 21. Jahrhundert durchdringt. Es hilft dem Zuschauer mit einer großen Palette von Unterhaltungsformaten auch bei der unbewussten oder bewussten Untersuchung des Sinns seiner Existenz, während er in seiner wenigen, vom Fernsehkonsum geprägten Freizeit, von diesen Formaten gefordert wird, immer wieder existenzielle Fragen zu stellen.<sup>223</sup>

- ✓ Die neueste Generation an Qualitätsserien bleibt dem goldenen Zeitalter dahingehend treu, dass sie den erzählerischen Fokus überwiegend auf spezifische Milieus lenkt, arbeitet jedoch offensichtlich vermehrt Themen mit gesellschaftlicher Relevanz statt Schicksale einzelner (männlicher, weißer) Figuren auf. Dem nach wie vor existenten Nihilismus der letzten beiden Dekaden steht nun jedoch ein optimistischer Ansatz der Sinnsuche gegenüber, zu dem ein Repertoire an Formaten (unbewusst) einlädt.
- ✓ Formell haben Fernsehserien – auch dank neuer Distributions- und Rezeptionsmöglichkeiten – ihr jahrzehntealtes Korsett abgelegt und eine künstlerische Freiheit wiedererlangt, die an die Anfangsjahre des traditionellen Fernsehens erinnert. Als Trendformat zeichnet sich dabei die Serien-Anthologie ab. Ob das serielle Urprinzip der Wiederholung dabei mit einer konsequenten Weiterentwicklung außergewöhnlichen Storytellings einhergeht oder finanzielle Interessen die künstlerische Freiheit beschneiden, wird sich in Zukunft zeigen.

<sup>222</sup> Im Mittelpunkt der Serie steht die fiktionale Version des Stand-Up-Comedian Louie C.K., der auch als Regisseur und Autor fungiert. Ohne zusammenhängenden roten Faden, bilden verschiedene Lebensereignisse der Hauptfigur die Handlung, in die auch immer wieder Liveauftritte in kleinen Comedy-Clubs in New York eingebaut werden.

<sup>223</sup> Der Blogbeitrag von Ryan McGee wird am 23. April 2013, acht Tage nach dem Anschlag auf den Boston-Marathon veröffentlicht. Laut dem Autor verändern solche einschneidenden Ereignisse die Menschen, ebenso wie es Hurricane Sandy oder 9/11 getan haben. Die besten Serien des "Silver Age Of Television" würden den Menschen bei der Suche nach der Bedeutung dieser Katastrophen helfen, so McGee abschließend.

## 4.4 Der Zuschauer von morgen

In einer viel zitierten Rede auf dem Edinburgh International Television Festival 2013 reflektierte Kevin Spacey die Entwicklung der Branche von der Network-Ära hin zu einer Zuschauergeneration, aufgewachsen mit YouTube, Facebook und Twitter und appelliert an die weltweite Kreativindustrie, mehr Risiko zu wagen und dem Publikum zu geben, wonach es giert: gut erzählte Geschichten.<sup>224</sup> Doch was ist über diesen Zuschauer von morgen bisher bekannt?

### **Moderner Nomade immer unterwegs zwischen mobilen Endgeräten**

Laut Zahlen von 2014 schauen weltweit noch 75 Prozent der Menschen täglich fern im klassischen Sinne, wobei beinahe jeder zweite Zuschauer am Abend parallel dazu mobile Endgeräte nutzt.<sup>225</sup> Über der gesamten Diskussion rund um die veränderten Sehgewohnheiten und deren Einfluss auf die Art und Weise wie Geschichten seriell erzählt werden können, schwebt seit jeher der Verdacht, dass es sich bei der Gruppe der Rezipienten, die sich bisweilen freiwillig als Serienjunkies bezeichnet, um eine explizite Minderheit von Nerds, Fernsehabhängigen, gut situierten Bildungsbürgern oder eine Kombination aus ebenjenen Bezeichnungen handelt.

Bock (vgl. 2013a: 389) untersucht in einer qualitativen empirischen Studie das Rezeptionsverhalten von Fernsehzuschauern und kommt unter anderem zur Erkenntnis, dass diese ihre Lieblingsformate durchaus hinsichtlich der Handlungsstruktur in Serials und Series zu unterteilen wissen. Auch die Vermutung, dass episodenübergreifende Handlungen zu einer vermehrten Rezeption per DVD oder Online-Angeboten reizen, bestätigt die Studie. Serienrezeption geht also durchaus mit einer Wissensbildung auf der Kontextebene einher. Eine Prognose der Autorin für die Zukunft ist deutlich: der Second und Third Screen gewinnt an Bedeutung, der „neue Rezipient“ ist vom Medium Fernsehen losgelöst aktiv und entscheidet selbst, wann, wo und wie tief er sich in die immer häufiger intermedial aufgearbeiteten Geschichten hinein ziehen lässt.<sup>226</sup>

Laut dem Bundesverband Informationswirtschaft, Telekommunikation und neue Medien e.V. (BITKOM) ersetzt 2014 bereits ein Drittel aller deutschen

---

<sup>224</sup> Hervorragend dokumentiert in einer lesenswerten Zusammenfassung beim Mediendienst DWDL.de: [http://www.dwdl.de/magazin/42262/kevin\\_spacey\\_das\\_fernsehen\\_hat\\_das\\_kino\\_ueberholt/page\\_0.html](http://www.dwdl.de/magazin/42262/kevin_spacey_das_fernsehen_hat_das_kino_ueberholt/page_0.html).

<sup>225</sup> „Connected Life“ Studie des Marktforschungs- und Beratungsunternehmen TNS: <http://www.tns-infratest.com/Presse/presseinformation.asp?prID=3315> [13.05.15]

<sup>226</sup> Eine Herausforderung des zeitgenössischen Fernsehens könnte darin bestehen, mithilfe einer weiter wachsenden narrativen und ästhetischen Komplexität die Aufmerksamkeit des Publikums in einem solchen Maße zurückzugewinnen, dass der Second Screen eher als störende Ablenkung statt willkommene Ergänzung betrachtet wird.

Fernsehzuschauer ab 14 Jahren das lineare Fernsehen durch Streaming-Angebote und immerhin jeder fünfte kann sich vorstellen, in Zukunft komplett auf das lineare Fernsehen zu verzichten (vgl. Krösmann 2014). Da die Mehrheit der Anbieter auf dem Markt explizit mit ihrem Serienangebot wirbt und diese Formate besonders geeignet sind für die zeitunabhängige Rezeption, lässt sich wohl ausschließen, dass das Serienschauen von einer expliziten Minderheit praktiziert wird.

Eine weitere Erkenntnis Bocks (vgl. 2013b: 230) Untersuchung ist, dass der „moderne Serienzuschauer“ nicht nur eine Lieblingsserie hat, sondern einen Kanon von inhaltlich und formell unterschiedlichen Formaten regelmäßig konsumiert. Dieser ist jedoch der knappen Freizeit entsprechend in seiner Größe begrenzt. Anhand dieser Aussagen wird deutlich, dass die von Reed Hastings eingangs stellvertretend für die neuen Digitalangebote prognostizierten Trends keine Luftschlösser zu sein scheinen.

### **Die Zuschauerforschung unter Zugzwang**

Obwohl die Aussagekraft von Einschaltquoten immer wieder in der Kritik steht, sind die Zuschauerzahlen noch immer die harte Währung, mit der vor allem im linearen Fernsehen gerechnet wird und so wollen nach wie vor Senderverantwortliche wissen, in welcher Zahl welche Zielgruppe ihr Programm konsumiert.<sup>227</sup> Darum muss sich auch die Zuschauerforschung den wandelnden Sehgewohnheiten anpassen.<sup>228</sup> Der Versuch einer Bestandsanalyse.

Simons (vgl. 2013: 397) nähert sich einer Kategorisierung der Publikumsforschung über die Definition des Fernsehens als Medium und schlussfolgert drei Dimensionen, in

---

<sup>227</sup> Zur Kritik unter anderem Gutjahr (2014) sowie Rowles (2012).

<sup>228</sup> Historisch betrachtet werden drei Phasen dieses Forschungsfeldes unterschieden. Der anfänglichen Wirkungsdebatte, die annahm die Gesamtheit der Fernsehzuschauer würden als passive Konsumenten unter dem unmittelbaren Einfluss des Gesehenen stehen, folgte in den 1970er Jahren der *Uses-and-Gratifications-Ansatz*, welcher dem Zuschauer zutraute, das Medium Fernsehen mit einer gewissen aber nicht absoluten Macht für seine individuellen Wünsche nutzbar zu machen. Zu dieser Phase zählt auch Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell, welches sich weg bewegt von „[...] theoretischen Annahmen über das Publikum auf der Basis von Text- oder Industrieanalysen und hin zur Analyse der tatsächlichen Meinungen, Einstellungen und Verhaltensweisen der Zuschauer“ (Simons 2013: 396). Die zweite Generation der Fernsehpublikumsforschung, die Zuschauerethnografie, legt den Fokus auf individuelle Programmanalyse sowie der sozialen und alltäglichen Funktion von Medien. In dritter Generation werden sowohl der Publikumsbegriff als auch die Rolle der Medien im Alltag überdacht (vgl. Simons 2013: 397).



denen diese betrachtet werden muss: Forschung bezüglich der Text-, Technologie- und Kontextdimension.<sup>229</sup>

Auf der Text-Ebene steht der Wandel des Fernsehens vom Programm zum Inhalt, weil dieser Begriff die neue Realität im Zeitalter der Digitalisierung und Konvergenz widerspiegelt – auch hier sind die Parallelen zur Sprache von Reed Hastings erkennbar. Mit der Ausbreitung des klassischen Textes auf diverse Distributionskanäle fördert die Industrie das Fan-Verhalten als einen neuen Lebensstil, wenn sie Zuschauer einlädt, das Programm zu „leben“ und um den Fernsehinhalt ein breites Angebot an Paratexten bereitstellt (vgl. Simons 2013: 401 nach Gray 2008: 73).<sup>230</sup>

Die technologische Dimension sieht Simons (vgl. 2013: 402) dahingehend Veränderungen unterworfen, dass die Fernsehsender statt als Gestalter eines akribischen Sendeplans, der bis dato dem Tagesablauf des Publikums als Orientierung und Routine galt, nun als Vertreiber und Anbieter von Inhalten agieren. Die Individualisierung des persönlichen Sehverhaltens auch mit Hinblick auf Streaming-, Download- oder DVD-Angebote ist heute eine der Herausforderungen der Zuschauerforschung.<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Die Textdimension beschreibt Forschung, die sich mit qualitativen Methoden mit den Fans spezieller Texte und diesen Texten selbst auseinandersetzt. Die Technologiedimension hingegen wird durch die klassische quantitative Zuschauermessung (Erhebung von Einschaltquoten) vertreten. Die Forschung hinsichtlich der Kontextdimension widmet sich dem Publikum selbst und seinem Umgang mit dem Fernsehen im Alltag (Silverstone (1994: 83) nennt es die „doppelte Artikulation“: Fernsehen mit Bedeutung als physisches Objekt sowie als Kombination von Technologie und Text.). Das kulturelle und soziale Umfeld von Fernsehrezipienten tangiert demnach zwingend den Umgang mit dem Medium Fernsehen (vgl. Simons 2013: 398f.).

<sup>230</sup> Netflix betont diesen Lebensstil-Aspekt besonders auffällig in seiner Online-Kommunikation. Der Streaming-Anbieter verwendet dabei beispielsweise den Begriff „netflixen“ als neues Verb als Alternative zum Binge-Watching und etabliert sich auf diesem Weg im bisher vom linearen Fernsehen strukturierten Alltag vieler Zuschauer (vgl. <https://twitter.com/NetflixDE/status/602784046045888513/photo/1> [Stand 17.7.15]).

<sup>231</sup> Besondere Hervorhebung verdienen in meinen Augen illegale Streaming- und Download-Angebote, deren voller Einfluss auf absolute Zuschauerzahlen bisher unbekannt ist. Die Veröffentlichung einiger Downloadzahlen einzelner Anbieter wird dem globalen Umfang an alternativen Anbietern für Rezipienten ebenso wenig gerecht, wie der Versuch, den wirtschaftlichen Schaden, der durch Piraterie entsteht darzustellen (vgl. Abbildung 20).



Abbildung 20: Visualisierungsversuch des wirtschaftlichen Schadens, der durch Online-Piraterie entsteht (Tru Optik Data Corp. [URL: <http://www.pc-magazin.de/ratgeber/tv-serien-download-bittorent-illegal-filessharing-tauschboerse-online-piraterie-3050932.html>] [Stand 17.7.15].

Mit wachsender Anzahl an Technologien, die zur Rezeption von Fernsehtexten zur Verfügung stehen, wächst auch die Anzahl der verschiedenen Kontexte des Fernsehens. Ang (1996) betrachtet die soziale Funktion des traditionellen Fernseherers im Wohnzimmer, wo dieser als Familientreffpunkt dient. So war der Haushalt bzw. die Familie lange Zeit die anerkannte Einheit in der Publikumsforschung, was durch die stetig wachsende Flexibilität in der individuellen Programmgestaltung und die Loslösung der Inhalte vom Fernsehbildschirm heute nicht mehr zeitgemäß scheint. Auch wird das Fernsehen durch die Digitalisierung unsozialer, weil zeitversetzte Rezeption die beliebte Praxis des Bürgesprächs zu einem bestimmten Format erschwere, so Simons (vgl. 2013: 404). Wo die Gefahr von Spoilern<sup>232</sup> auf der einen Seite wächst, steigen die Möglichkeiten des Rezipienten, Fernsehinhalte global zu

<sup>232</sup> Das Verraten einer entscheidenden Information zur zukünftigen Handlung des Formats verdirbt dessen Genuss als vollständiges Werk.

konsumieren, auch wenn diese auf dem lokalen Fernsehmarkt keine Rolle spielen oder erst Monate später linear ausgestrahlt werden. Damit verlagern sich die Diskussionen zur Lieblingsserie vom Arbeitsplatz oder der Schule zunehmend ins Internet und damit einen globalen Bereich, so die Autorin weiter. Das Fernsehen verliere zunehmend seinen klassischen lean-back-Charakter, Inhalte können aktiver rezipiert und geteilt werden (vgl. ebd.).<sup>233</sup>

So wie sich Technologien wandeln, müssen auch die zugrundeliegenden Forschungsmethoden angepasst werden. Insbesondere bedarf es einer theoretischen, empirischen sowie methodischen Überwindung der oben erwähnten dreigeteilten Dimensionen. Sämtliche Medienkanäle müssen berücksichtigt werden, um Verständnis für das Funktionieren der Technologien untereinander und ihrer Beziehung zum Rezipient zu erlangen (vgl. Simons 2013: 406). Ein altes Problem bleibt dabei existenziell: die Definition des Publikumsbegriffs und die Frage, wo dieses zu finden ist. Der moderne Fernsehzuschauer ist schließlich mitunter auch Teilnehmer, Produzent oder selbst kreativer Schöpfer (vgl. Simons 2013: 407 nach Ross 2008: 4). Ein weiterer Aspekt, der empirische Forschungsansätze in Organisation und Umsetzung behindert, sei die seit der Herauslösung des örtlich gebundenen häuslichen Fernsehgeräts bestehende geografische Streuung des Publikums (vgl. Morley 2006).

Auch die Untersuchung des Textes auf seinen Inhalt ist wegen der Vielzahl von begleitenden Paratexten schwierig – siehe *Lost* und seine transmediale Erzählung – weshalb Gray (vgl. 2010: 4) die Etablierung von *Off-Screen-Studies*<sup>234</sup> vorschlägt, um der Komplexität des Fernsehens heute überhaupt gerecht werden zu können.

Auf der technologischen Ebene muss der Weg laut Simons weg von der Forschung anhand des minutengenauen Sehverhaltens hin zur Messung spezifischer Aktivitäten, die in Zusammenhang mit den Fernsehinhalten stehen, führen. Schließlich mangelt es den klassischen Methoden per Tagebuch-Aufzeichnungen oder elektronischer Messgeräte an einer Feedback-Funktion für den Zuschauer. Neue Wege geht das Marktforschungsunternehmen Nielsen in den USA und trägt bereits der Tatsache Rechnung, dass sich zur Primetime mitunter 40 Prozent aller Kurznachrichten auf Twitter um Fernsehformate drehen und veröffentlicht eine Top-10 der am meisten

---

<sup>233</sup> Ein Ansatz für weitere Untersuchungen ist dahingehend vorstellbar, Netflix-Serien und klassisch im Wochenrhythmus veröffentlichte Produktionen hinsichtlich der Tiefe der individuellen Auseinandersetzung miteinander zu vergleichen. Binge watching als Hemmnis der paratextuellen Auseinandersetzung sozusagen.

<sup>234</sup> Die Loslösung der Medienanalyse von einem Bildschirm hin zur Realität der transmedialen Rezeption eines Textes über diverse Kanäle.

besprochenen Sendungen.<sup>235</sup> Auch die Aussagekraft von Live-Einschaltquoten wird im Zeitalter zeitversetzten Fernsehens zu Recht immer häufiger infrage gestellt.<sup>236</sup>

Für die zeitgemäße Untersuchung der Kontextdimension sind qualitative Methoden geeignet, wobei auch hier lau Simons die Mobilität als Hindernis für Zuschauerethnografie fungiert. Konvergenz auf der technologischen Ebene erfordere auch Konvergenz der Theorien und damit der Methodik. Studien, die Medien voneinander isoliert betrachten sollten ebenso vermieden werden wie Verallgemeinerungen über ein mittlerweile viel zu fragmentiertes Publikum, so Simons abschließend.<sup>237</sup>

Bock (2013b: 228f.) geht soweit, die „dauerhafte Aufmerksamkeit des individuellen Rezipienten [...]“ als neue Währung der Zuschauerermessung auszurufen.<sup>238</sup> Ein mit der Bereitschaft ausgestattetes Publikum, für favorisierte Inhalte – zeitnah und in angemessener Qualität ausgestrahlt – zu zahlen, wäre nicht nur unmittelbarer Feedback-Kanal an die Produzenten serieller Formate hinsichtlich derer Popularität, sondern ermögliche auch die Rentabilität von innovativen Inhalten fernab des Massengeschmacks, so die Autorin weiter. Der Einfluss realer Zuschauer werde außerdem jenen von abstrakten Panel-Messverfahren zurückdrängen.

Auf der einen Seite hat es den Anschein, als wissen die Content-Anbieter mehr über die Vorlieben und Interessen der Zuschauer als je zuvor und entsprechend breit sind ihre Angebote. Auf der anderen Seite sind sowohl die Messung der absoluten Größe eines Publikums als auch Aussagen über dessen Beschaffenheit schwieriger zu treffen als bisher. Die hier dargelegten Thesen spiegeln letztendlich auch die Einholung des Fernsehens durch die Digitalisierung wider. Was zunächst bei HBO im Pay-TV seinen Anfang nahm, nämlich die Strategie weg von einem Massenpublikum hin zu einer kleinen aber leidenschaftlichen (das heißt zahlungsfreudigen) Zielgruppe, erfährt dank

---

<sup>235</sup> Vgl. <http://www.nielsensocial.com/data-and-tools/>

<sup>236</sup> Teilweise können Zuschauerzahlen binnen sieben Tagen zeitversetzt um bis zu 50 Prozent ansteigen, wobei sowohl legale als auch illegale Online-Anbieter noch gar nicht erfasst werden können bzw. kaum Abrufzahlen veröffentlichen (vgl. [http://www.huffingtonpost.com/andre-bourque/top-10-streaming-video-tr\\_b\\_6215246.html](http://www.huffingtonpost.com/andre-bourque/top-10-streaming-video-tr_b_6215246.html)).

<sup>237</sup> Ich pflichte Simons in ihrer Aussage bei, dass dringend Studien notwendig sind, die der Konvergenz von Inhalten und Distributionsmodellen gerecht werden. Für 2015 ist in Deutschland eine kleine Evolution geplant, wenn erstmals Mediatheken-Abrufe in die per Quotenbox ermittelten Reichweiten eingerechnet werden sollen, wobei damit das unüberschaubare Angebot außerhalb der offiziell gemessenen Mediatheken natürlich nach wie vor außen vor bleibt.

<sup>238</sup> Womit das Fernsehen den Einfluss des Internets auch in Bezug auf die verwendeten Begrifflichkeiten zu spüren bekommt, schließlich ist es das Attribut der Aufmerksamkeit, anhand dessen Medienkanäle wie Zeitungen schon seit Jahren versuchen adäquate Onlinegeschäftsmodele zu etablieren. Diesbezüglich interessant die Vorreiterrolle der Washington Post, die 2013 für 250 Millionen US-Dollar von Amazon-Chef Jeff Bezos aufgekauft wurde (vgl. Lobe 2015).

gänzlich neuer Sehgewohnheiten und Wettbewerber wie Netflix und Amazon auch mehr und mehr seine Fortsetzung im linearen Fernsehen und stellt damit womöglich schneller als von vielen vermutet das jahrzehntealte Geschäftsmodelle der Werbefinanzierung infrage. Womöglich ist Reed Hastings Utopie einer Zukunft ohne klassische Fernsehsender also gar nicht mehr so weit entfernt.

- ✓ Noch dient die lineare Fernsehrezeption für viele Zuschauer als Strukturelement im Tagesablauf, auch wenn das Second-Screen-Angebot mehr und mehr mit ihr konkurriert und konvergiert. Serielle Erzählungen haben maßgeblich zur Etablierung neuer Rezeptionsformen beigetragen. Weil sie ihre ursprüngliche Funktion der Kundenbindung nach wie vor innehaben, müssen Content-Anbieter auf der einen und die Zuschauerforschung auf der anderen Seite reagieren. Neue Messmethoden sind ebenso notwendig wie das Hinterfragen des klassischen Publikumsbegriffs – zu fragmentiert ist dieses mittlerweile zusammengesetzt, zu vielfältig die Verbreitungswege von Inhalten. Die medienwissenschaftliche Datengrundlage ist auf diesem Gebiet ausbaufähig.

## 5 Schlussbetrachtung

Die Suche nach Antworten treibt Seriencharaktere an und ist Ausgangslage für jede gute Geschichte. Selbiges zählt auch für eine jede wissenschaftliche Arbeit. Doch gilt dies auch für eine Forschungsfrage, die gewissermaßen rhetorischer Natur ist? Gäbe es tatsächlich eine Erfolgsrezeptur serieller Erzählungen, würden wohl nur noch Serien produziert, über die jeder spricht, die hohe Zuschauerzahlen erreichen und denen es nebenbei gelingt, eine Art narrative und ästhetische Weltformel zu etablieren. Gerade weil ihre Betrachtung aus verschiedenen Perspektiven aufgrund ihrer Komplexität so lohnenswert ist, lassen sich zeitgenössische Fernsehserien nicht mit einer Regel bezüglich Wahrnehmung oder Wirkung beschreiben. Manch gute Serie unterhält über Jahre hinweg ihr Publikum und scheitert (bisweilen an den eigenen Ansprüchen) mit ihrem Ende. Der Schluss einer Geschichte bleibt im Gedächtnis und es ist nicht im Interesse des Autors, ein enttäushtes Publikum zu hinterlassen. Deshalb die beruhigende Einsicht: so unterhaltsam und informativ (im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Möglichkeiten) diese Arbeit war – an ihrem Ende lassen sich durchaus einige Erkenntnisse resümieren, die eine Mitverantwortung an der Renaissance des seriellen Erzählens tragen und seinen Status als globales Phänomen der Populärkultur des 21. Jahrhunderts gefestigt haben.

1. **Gute und erfolgreiche Geschichten entstehen häufig, wenn Autoren und Sender davon absehen, es allen Menschen recht machen zu wollen.** Weil die Digitalisierung mit einer stetigen Individualisierung von Rezeptionsvorlieben einhergeht und gleichzeitig unzählige neue Distributionsmöglichkeiten entstanden sind, ist der kommerzielle Erfolg einer Serie nicht mehr von der größtmöglichen Zuschauerzahl abhängig.
2. **Kunst lebt von Freiheit.** Das serielle Erzählen mit seinen narrativ wie ästhetisch komplexen Produktionen hat Kunstwerke geschaffen und dem Medium Fernsehen zu Anerkennung und Prestige verholfen, als dieses seinen Status als Leitmedium zu verlieren drohte. Darum ist eine Prämisse der Entwicklung der letzten 25 Jahre: alle Macht den Autoren. Oder wie Nietzsche schon zu sagen pflegte: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen“.
3. **Diese Freiheit spiegelt sich gleichermaßen in Form und Inhalt wider.** Zeitgenössische Fernsehserien sind auch deshalb so populär, weil sie sich von langjährigen Fesseln des Mediums befreit haben. Von der wöchentlichen Ausstrahlung bis zum Dauerkonsum einer ganzen Staffel an einem Wochenende. Rezeption und Erzählung über mehrere Medienkanäle hinweg. Die Fortsetzung scheinbar gescheiterter Formate in einem anderen Rahmen.

Alles ist möglich. Inhaltlich sind nicht mehr allein der Eskapismus und die Flucht in fremde Welten das Ziel, sondern die Auseinandersetzung mit der Ratlosigkeit, den Konflikten und Herausforderungen der modernen Lebenswirklichkeit.

**4. Der Erfolg zeitgenössischer Fernsehserien ist an Personen gebunden.**

Dies können Figuren, Schauspieler oder mittlerweile auch Autoren sein. Populäre zeitgenössische Romanfiguren aufzuzählen, dürfte sich für die Mehrheit von Medienrezipienten schwieriger gestalten, als die Namen Walter White, Don Draper oder Tony Soprano zuzuordnen. Außergewöhnliche Charaktere sind ein Wesenszug erfolgreicher Serien, weil sie dem Zuschauer als Projektionsfläche, Identifikationsfigur oder Hassobjekt dienen und ihn so zur Auseinandersetzung zwingen. „*This is horrible. This is a horrible category.*“, zu diesen Worten sieht sich Julia Roberts genötigt als sie bei den Emmys 2014 den Preis für den besten Hauptdarsteller übergeben soll.<sup>239</sup> Bryan Cranston, Jeff Daniels, Jon Hamm, Woody Harrelson, Matthew McConaughey und Kevin Spacey heißen die Nominierten. Bekannte Schauspieler nutzen das Fernsehen, um ihr Handwerk in der Darstellung komplexer Figuren zu präsentieren. Auch die Wanderung der kreativsten Köpfe aus der Filmindustrie hin zum Serienformat hat maßgeblich zu dessen wachsender Popularität beigetragen.

**5. Das Publikum wird anspruchsvoller und mit ihm die Serien.** Die Rezeption zeitgenössischer Fernsehserien produziert Wissen über ihre Erzählthemen und narrativen Möglichkeiten. Sowohl externe als auch interne Regeln werden vom Zuschauer dank kognitiver Schemata zu Erwartungen an die Erzählung (vgl. Mittell Complex TV, 2012b – Comprehension). Dies spiegelt sich auch im massiven Anstieg von Hobby-Kritikern und Rezensenten wider, die vor allem online aktiv sind. Im Gegenzug erwarten Serien mitunter über Jahre hinweg die Aufmerksamkeit ihres Publikums und müssen immer wieder entsprechend innovativ an dessen serielles Gedächtnis appellieren.<sup>240</sup> Diese Wechselwirkung trägt dazu bei, dass zeitgenössische Fernsehserien auch in Zukunft lokal und global erfolgreich sein werden.

**6. Wettbewerb führt zu Innovation.** Was im US-Kabelfernsehen seinen Anfang genommen hat, erlebt gerade seine Fortsetzung in den Abonnementmodellen diverser Onlineanbieter: der ökonomische Charakter von Serien zwingt ihre

---

<sup>239</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=ptkS3gqCYzw> [Stand 24.7.15].

<sup>240</sup> Die Fülle an Paratexten allein auf YouTube (beispielsweise “5 Seasons of LOST in 8 minutes” oder “Breaking Bad - The Evolution of Walter White”) zeigt etwas, was Johnson (2006) die Schläferkurve nennt: die Medienlandschaft wird zunehmend komplexer und fördert die kognitiven Fähigkeiten ihrer Rezipienten. Zeitgenössische Fernsehserien stehen exemplarisch für diesen Prozess.

Macher zu immer neuen narrativen und ästhetischen Qualitäten. Die besten Formate arbeiten heute auf verschiedenen Ebenen, um unterschiedliche Zielgruppen anzusprechen und so die Gefahr zu minimieren, dass das Publikum nicht die Sprache der Serie spricht und Missverständnisse zwischen den Aussagen des Textes und dem, was der Zuschauer hört, entstehen (vgl. Mittell Complex TV, 2012b – Evaluation). Der internationale Wettbewerb und die weltweite Popularität komplexer US-amerikanischer Serien führen auch dazu, dass der – in Sachen fiktionale Serie bisher oft als mutlos bezeichnete – deutsche Fernsehmarkt in naher Zukunft einige Formate startet, die sich an diesen orientieren und zur internationalen Verwertung taugen.<sup>241</sup> Ähnliche Entwicklungen sind unter anderem auch in Italien (*Gomorra* – *La serie* (seit 2014), *1992* (seit 2015)) und Frankreich (*Les revenants* (seit 2012), *Les hommes de l'ombre* (seit 2012)) zu beobachten.<sup>242</sup> Diese Tendenz überrascht nicht, ist das Fernsehen selbst doch zu starken Erzählungen gezwungen, möchte es nicht zu einem Nebenbei-Medium verkommen.

Dennoch wird Erfolg nie planbar und das Medium Fernsehen – nicht nur wegen seiner sich permanent ändernden Wahrnehmung – stets unberechenbar und von der Perfektion entfernt bleiben (vgl. Wolff 2015). Die goldene Ära beginnt, weil die Referenzen einiger Autoren außerhalb des Fernsehens liegen: David Chase hätte am liebsten aus *The Sopranos* einen Kinofilm gemacht, David Simon orientierte sich bei *The Wire* an der romanhaften Erzähltradition des 19. Jahrhunderts. Das serielle Erzählen im Fernsehen führt auch zu einer Rückbefruchtung, wenn Romanautoren bekennen, nicht Literatur, sondern die DVD-Boxen von Serien zum Vorbild genommen zu haben (vgl. ebd.). Womöglich steht eine erneute narrative Evolution bevor, wenn Autoren den erzählerischen Raum für sich entdecken, wie Mittell spekuliert, oder die Form der Serie passt sich den Rezeptionsmustern der Generation YouTube an und etabliert Webisodes als erzählerische Form statt paratextuelle Ergänzung. Dies gilt es zu beobachten.

Qualität ist nur bedingt vom Faktor Geld abhängig, das zeigt allein der Vergleich der Budgets bei US-amerikanischen Serien und dänischen Produktionen, die dennoch beide erfolgreich sind. Eine Intensivierung europäischer Koproduktionen könnte Budget-Nachteile zusätzlich kompensieren. Weitere Forschungen hinsichtlich der

---

<sup>241</sup> Zur deutschen Schläfrigkeit u.a. Diez und Huetlin (2013) und Förster (2014). Einige der spannendsten Projekte sind *Weinberg*, eine sechsteilige Mystery-Serie des Pay-TV-Senders TNT, *Berlin Babylon*, eine Koproduktion zwischen Pay-TV-Sender Sky und der ARD mit Erfolgsregisseur Tom Tykwer, das irritierenderweise als deutsches *Breaking Bad* angekündigte *Morgen hör' ich auf* des ZDF sowie der RTL-Spionagethriller *Deutschland 83*, der in den USA bereits auf Sundance TV zu sehen war und von der US-Presse sehr positiv besprochen wurde.

<sup>242</sup> Der Mediendienst DWDL.de stellt in der Reihe „Made in Europe“ hochwertigen europäischen Produktionen ausführlich vor [URL: <http://www.dwdl.de/madeineurope/>].



ökonomischen Perspektive können hier an einen möglichen Abschluss des Freihandelsabkommens TTIP und dessen Konsequenzen für die europäische Film- und Fernsehwirtschaft ansetzen.

Es ist nicht verwunderlich, dass die Antwort auf die eingangs gestellte Frage nur diffus und nicht absolut beantwortet werden konnte. Zu komplex ist die Thematik, zu viele Ansätze verschiedener Interpretationen gibt es. Diese Arbeit ist nicht zuletzt auch Teil des Seriellen selbst. Ein Ausschnitt der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Thema, welches einer permanenten Veränderung unterliegt und diese Arbeit bereits zum Zeitpunkt des Drucks mit einem Aktualitätsproblem konfrontiert. Darum durchbreche ich die vierte Wand und wende mich persönlich an Sie, werte Leser. Haben Sie wirklich gedacht, eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seriellen Erzählungen entlässt Sie ruhigen Gewissens nach nur einer Episode? Eine metaphorische Schwarzblende erspare ich Ihnen, um einen Clifffhanger werden Sie aber nicht umherkommen. Die für eine solche Arbeit einzig logischen Schlussworte können deshalb nur lauten: Fortsetzung folgt...

## Epilog

Ein Thema, welches unerschöpflich ist, weil es sich sozusagen permanent reproduziert. Ist das jetzt als Fluch oder Segen zu bewerten? Zur langjährigen persönlichen Erfahrung als Rezipient zeitgenössischer Fernsehserien und den ständigen Veränderungen, die die Digitalisierung mit Bezug auf unsere Rezeptionsmöglichkeiten mit sich bringt, kam in den letzten Monaten eine intensive medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Materie. Während dieser Zeit fiel mir immer wieder auf, dass ich nichts anderes bin, als ein Autor, der versucht eine gute Geschichte zu erzählen. Das Schreiben dieser Arbeit war anstrengend. Die Gefühlslage deckte ein Spektrum von euphorisch bis ohnmächtig ab. Für mich aber rückblickend nicht unwichtig: das Schreiben hat mir Spaß gemacht. Das sollte jeder Absolvent von sich behaupten können, weshalb ich das Thema in seiner Komplexität allen Interessierten zur Weiterbearbeitung empfehlen möchte.

Es gibt mittlerweile regelmäßig wissenschaftliche Tagungen, die sich mit seriellen Fernsehformaten des 21. Jahrhunderts befassen, in immer mehr Hochschulen gehört das Thema zum Kanon der Lehrinhalte. Die Produktion von Serien ist ebenso auf einem Höhepunkt wie die mediale Berichterstattung und die Netzwerke, die sich weltweit zu jedem noch so kleinen Nischenformat in Windeseile bilden. „It goes on and on and on“ heißt es schon im Finale von *The Sopranos*.

Die Metaebene dieser Arbeit bezieht sich auf das Serielle selbst. Vom Versuch, mit den ersten Seiten nicht nur die Regeln für die Auseinandersetzung abzustecken, sondern auch die Neugier zu wecken für alles, was kommt bis dahin, ein Ende zu schreiben, welches gleichermaßen als Abschluss dient und dem interessierten Leser doch das Gefühl vermittelt, unbedingt mehr über die Materie wissen zu wollen – oder einfach eine der zitierten Serien für sich zu entdecken. Das Legen falscher Fährten – Wo sind eigentlich die anfangs angekündigten Interviews? – gehört zu klassischen narrativen Strategien modernen seriellen Erzählens. Wobei im Fall der Interviewpläne die Erreichbarkeit oder terminliche Auslastung der kreativen Köpfe der Umsetzung dieser Ebene einen Strich durch die Richtung gemacht haben. Wenn ich vor meinem Whiteboard sitze, einen Zeitstrahl versuche sinnhaft mit dem Inhalt zu verbinden und immer wieder Karteikarten neu anordne, ist dies eine Szene, die in jedem Writers‘ Room der Welt Alltag ist. Die Tendenz zur Unendlichkeit, wenn serielle Erzählungen wöchentlich neue Episoden produzieren, die wiederum neue Interpretationen und Denkansätze mit sich bringen, die wiederum neue medienwissenschaftliche Auseinandersetzungen nach sich ziehen. Wenn Fußnoten auf Onlinequellen verweisen, die die Geschichte in bewegten Bildern besser weiter erzählen können, als es in Schriftform möglich ist, wird die Erzählung transmedial. Die Bestrebung, die eigene Arbeit auf breite Füße zu stellen und ein komplexes Thema immer wieder aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten ist nichts anderes als eine der Überbietungsstrategien, mit denen auch Fernsehserien arbeiten. Natürlich kann dieser Weg auch scheitern. Es ist ein Experiment, auf der einen Seite wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht zu

werden und sich gleichzeitig aus der Vielzahl von Arbeiten zum Themenkomplex abzuheben. Genau wie es Seriengucker gern von traditionellen Fernsehzuschauern tun.

Die Entscheidung für dieses Experiment fällt aus der Überzeugung, dass auch andere Wege sich erst dann als falsch herausstellen können, wenn jemand bereit ist, sie zu gehen. Im Idealfall rundet diese Metaebene die vorliegende Arbeit für den interessierten Leser ab und er entdeckt die Parallelen bereits, bevor er diesen erklärenden Epilog liest.

Für mich bleibt zum Schluss nur eines: ich schließe dich Bücher, wische das Whiteboard ab, sortiere alle Unterlagen und widme mich nach langer Abstinenz dem Phänomen auch mal wieder aus Perspektive des Serienfans. Mit der Gewissheit, dass es in seiner Form und Ästhetik eine Faszination auf mich ausübt und mir nebenbei in so vielen Blickwinkeln etwas über die Gesellschaft vermittelt, deren Teil ich in diesem 21. Jahrhundert bin. In meinem Freundes- und Bekanntenkreis stieß das Thema meiner Masterthesis auf große Neugier, weshalb ich wahrscheinlich nach dem vielen Schreiben auch wieder viel über zeitgenössische Fernsehserien reden werde können. Vielleicht schaue ich zuvor erst noch einmal *The Sopranos* oder *Breaking Bad*. Vielleicht beginne ich auch endlich mit der Blu-ray-Box von *The Wire*. Womöglich mache ich mir ein Bild über die neuen Staffeln von *Hannibal* und *True Detective* oder lasse mir von Netflix eine Empfehlung hinsichtlich meiner Sehgewohnheiten machen. „It goes on and on and on“.

# Literaturverzeichnis

## Literatur

**Allrath, Gaby/ Gymnich, Marion/ Suhrkamp, Carola (2005):** „Introduction: Towards a Narratology of TV Series“ in Allrath, Gaby/ Gymnich, Marion (Hrsg.): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndsmille, 2005: S. 1-43.

**Anderson, Christopher (2008):** „Producing an Aristocracy of Culture in American Television“ in Gary R. Edgerton/ Jeffrey P. Jones (Hrsg.): *The Essential HBO Reader*, Lexington: University Press of Kentucky, 2008: S. 38.

**Ang, Ein (1996):** „Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World“, London: Routledge 1996.

**Blanchet, Robert (2010):** „Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien“ in R. Blanchet/K. Köhler/T. Smid/J. Zutavern (Hrsg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg, 2010: S. 37-70.

**Bock, Annekatrin (2013a):** „Der ‚Zuschauer von morgen‘ – Fernsehrezeption im Wandel“ in S. Eichner et al. (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur; Film, Fernsehen, Medienkultur*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013a: S. 381-394.

**Bock, Annekatrin (2013b):** „Fernsehserienrezeption. Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien“, Springer Fachmedien Wiesbaden: 2013b.

**Bogost, Ian (2008):** „The Rhetoric of Video Games. The Ecology of Games: Connecting Youth, Games, and Learning“ in Katie Salen (Hrsg.): *The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2008: S. 117–140.

**Bolter, Jay David und Grusin, Richard (2000):** „Remediation: Understanding New Media“, Cambridge: MIT Press, 2000).

**Bourdieu, Pierre (1989):** „The Aristocracy of Culture“ in *Media, Culture & Society* 2/1989; 1989: S. 225-254.

**Bruun Vaage, Margrethe (2012):** „Fictional Reliefs and Reality Checks“ in *Screen* 54, 2/2012: S. 218-237.

- Brück, Ingrid (2002):** „Fernsehserie“ in Schanze, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*; Stuttgart 2002: S. 88-89.
- Bury, Rhiannon (2008):** „Textual Poaching or Game Keeping? A Comparative Study of Two Six Feet Under Internet Fan Forums“ in *Goldstein/Machor*, 2008: S. 289-305.
- Buxton, David (1990):** „From The Avengers to Miami Vice: Form and Ideology in Television Series“; Manchester: Manchester University Press, 1990: S. 141-160.
- Couldry, Nick (2007):** „On the set of The Sopranos: ‘Inside’ a Fan’s Construction of Nearness“ in Jonathan Gray, Cornel Sandvoss, und C. Lee Harrington (Hrsg.): *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*; New York: New York University Press, 2007: S. 139-149.
- Crouch, David/ Jackson, Rhona/ Thompson Felix (2005):** „The media and the tourist imagination: converging cultures“; Routledge 2005.
- Dreher, Christoph (Hrsg./Ed.) (2010):** „Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens“; Stuttgart.
- Eco, Umberto (1988):** „Die Innovation des Seriellen. Über Spiegel und andere Phänomene“; München: Hanser, 1988: S. 155-180.
- Eder, Jens (2010):** „Understanding Characters“ in: *Projections. The Journal for Movies and Mind*, (2010) 4(1), S. 16-40.
- Eick, Dennis (2007):** „Programmplanung. Die Strategien deutscher Sender“; Konstanz.
- Engell, Lorenz (2000):** „Die Wiederkehr der Ähnlichkeit. Das Geheimnis von Twin Peaks: Fernsehen als Nachspiel zur Ordnung der Dinge“ in *Ausfahrt nach Babylon: Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar: vdg, 2000: S. 31-61.
- Fahle, Oliver (2012):** „Im Diesseits der Narration. Zur Ästhetik der Fernsehserie“ in *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*; Bielefeld: transcript Verlag 2012: S.169-181.
- Fischer, Robert (1997):** „David Lynch – Die dunkle Seite der Seele“; München, 1997
- Giesenfeld, Günter/ Prugger, Prisca (1994):** „Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm“ in Schanze, Helmut (Hrsg.): *Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*; Band 2 / Zimmermann, Bernhard: München, 1994: S. 349-387.

**Goldberg, Lee/ Rabkin, William (2003):** „Successful Television Writing“; New Jersey.

**Götz, Maya (2012):** „Leben in Serie“ in *tv diskurs* 4/2012; 2012: S. 32-35.

**Grampp, Sven/ Ruchatz, Jens (2013):** „Die Enden der Fernsehserien“ in *Repositorium Medienkulturforschung* 5/2013, Berlin 2013.

**Gray, Jonathan (2008):** „Television Entertainment“, New York: Routledge 2008.

**Gray, Jonathan (2010):** „Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts“; New York University Press, 2010.

**Hagedorn, Rodger (1995):** „Doubtless to be continued: A brief history of serial narratives“ in *To be Continued: Soap Operas Around the World*; London, New York, 1995: S. 27-48.

**Hagener, Malte (2013):** „Komplexität, Präsenz und Flexibilität in den Zeiten der Netzwerkmedien. Ästhetik und Pragmatik der Splitscreen in 24“ in S. Eichner et al. (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur; Film, Fernsehen, Medienkultur*; Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013: S. 139-152.

**Hickethier, Knut (1991):** „Die Fernsehserie und das Serielle im Fernsehen“; Lüneburg: Universität Lüneburg, 1991.

**Hickethier, Knut (2006):** „Fernsehserie [series, serial]“ in Tsvasman, Leon R. (Hrsg.): *Das große Lexikon Medien und Kommunikation*. Würzburg 2006: S. 120-121.

**Hickethier, Knut (2012):** „Populäre Fernsehserien zwischen nationaler und globaler Identitätsstiftung“ in *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*; Bielefeld: transcript Verlag 2012: S. 354-366.

**Jahn-Sudmann, Andreas/ Kelleter, Frank (2012):** „Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality TV“ in *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*; Bielefeld: transcript Verlag 2012: S. 205-224.

**Jenkins, Henry (2004):** „Game Design as Narrative Architecture“ in Noah Wardrip-Fruin/Pat Harrigan (Hrsg.): *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*; Cambridge, Mass: MIT Press: 2004.

**Jenkins, Henry (2006):** „Convergence Culture. Where Old and New Media Collide“; New York: New York University Press.

**Jenkins, Henry (2012):** „Textual Poachers“ in *Television Fans & Participatory Culture*. London: Routledge: 2012.

**Johnson, Steven (2006):** „Neue Intelligenz: Warum wir durch Computerspiele und TV klüger werden“; KiWi Taschenbuch.

**Johnson, Catherine (2012):** „Branding Television“; New York, 2012.

**Junklewitz, Christian/ Weber, Tanja (2008):** „Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse“ in *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews 01/2008*; Marburg: Schüren Verlag 2008.

**Kelleter, Frank (2010):** „Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?“ in Freise/Stockinger (Hrsg.) *Wertung und Kanon*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2010: S. 55-76.

**Kelleter, Frank (2012a):** „Populäre Serialität“ in *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*; Bielefeld: transcript Verlag 2012a: S. 11-46.

**Kelleter, Frank (2012b):** „Serien als Stresstest“ in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30/2012. 2012b: S. 31.

**Kließ, Werner (1996 [1987]):** „Die Fernsehserie“ in Meyer, Andreas/Witte, Gunther (Hrsg.): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*; München, 1996: S. 171-188.

**Klotz, Volker (1960):** „Geschlossene und offene Form im Drama“; München: Hanser 1960.

**Kozloff, Sarah (1992):** „Narrative Theory and Television“ in Allen, Robert C. (Hrsg.)(1992): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism*. London: S. 67-100.

**Kraus, J. (2011):** „Amerikanische und deutsche Mafiaserien im Fernsehen. Eine vergleichende Analyse von Innovation im Seriellen anhand von *The Sopranos* und *Im Angesicht des Verbrechens*“. Masterarbeit im Fach Medienwissenschaft der HFF Konrad Wolf. Potsdam-Babelsberg 2011.

**Kruse, Jörn (2014):** „Unter Kontrolle schafft man keine Dramen“; TAZ vom 1.11.2014, S. 22f.

**Krützen, Michaela (1998):** „Daily Soaps. Ein Arbeitsheft zur Analyse von Soap Operas“; Köln.

**Krützen, Michaela (2004):** „Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt“; Frankfurt am Main.

**Kumpf, Sarah (2013):** „‘Ich bin nicht so ein Freak‘ – Distinktion durch Serienaneignung“ in S. Eichner et al. (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur; Film, Fernsehen, Medienkultur*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013: S. 347-366.

**Lang, Christine/Dreher, Christoph (2013):** „Breaking Down Breaking Bad – Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie“; München, 2013.

**Lavery, David (1995):** „Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks“; Detroit; MI: Wayne State University Press.

**Lavery, David (2006):** „Reading The Sopranos: Hit TV from HBO“; Paperback, 2006.

**Lotz, Amanda D. (2007):** „The Television Will be Revolutionized“; New York, 2007.

**Mikos, Lothar (1994):** „Es wird Dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer“; Münster, 1994.

**Mikos, Lothar (2012):** „Von den *Sopranos* zu den *Mad Men*. Die Faszination amerikanischer Fernsehserien“ in tv diskurs 4/2012: S. 46-51.

**Mittel, Jason (2010):** „Television and American Culture“; New York: Oxford University Press, 2010.

**Mittel, Jason (2012a):** „Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen“ in *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript Verlag 2012a: S. 97-122.

**Mittel, Jason (2012b):** „Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling“, pre-publication edition (MediaCommons Press, 2012b-13), <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/> [letzter Aufruf 07.06.15].

**Morley, David (2006):** „What’s ‚Home‘ Got to Do With It? Contradictory Dynamics in the Domestication of Technology and the Dislocation of Domesticity“ in Berker et al. 2006: S. 21-39.

**Newcomb, Horace (2004):** „Narrative and genre“ in Downing, John D.H./ McQuail, D./ Schlesinger, P. & Wartella, E. (Hrsg.): *The SAGE handbook of media studies*, Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2004: S. 413-429.



**Newman, Michael Z./ Elana Levine (2012):** „Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status“; London, New York: Routledge, 2012.

**Pearson, Roberta (2007):** „Anatomising Gilbert Grisson: The Structure and Function of the Televisual Character“ in Michael Allen (Hrsg.): *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*. London: I.B. Tauris, 2007: S. 39-56.

**Ross, Sharon M. (2008):** „Beyond the Box: Television and the Internet“, Malden, MA: Blackwell 2008.

**Sconce, Jeffrey (2004):** „What If? Charting Television's New Textual Boundaries“ in Lynn Spigel und Jan Olsson (Hrsg.): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham, Duke University Press, 2004: S. 93-112.

**Sepinwall, Alan (2013):** „The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever“, Touchstone: 2013.

**Silverstone, Roger (1994):** „Television and Everyday Life“, London: Sage 1994.

**Simons, Nele (2013):** „Zuschauerforschung in den Fernsehwissenschaften: Technologien und Methoden im Wandel“ in S. Eichner et al. (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur; Film, Fernsehen, Medienkultur*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013: S. 395-413.

**Smith, Alexia (2008):** „White Men with Scalpels: Technology, bodies and ‚male melodrama‘ in Nip/Tuck“, eSharp 12 (2008): S. 1-23.

**Smith, Murray (1995):** „Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema“, Oxford University Press, USA: 1995.

**Smith, Murray (1999):** „Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances“ in Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hrsg.): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*; Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999: S. 217-238.

**Stedman, Raymond William (1971):** „The Serials: Suspense and Drama by Instalment“, University of Oklahoma Press, 1971.

**Tice, David (2012):** Primetime TV 2004 – 2012. Among persons 14-49. GFK, 2012.  
[URL: [http://marketing.gfkamerica.com/101212-1269/Primetime\\_TV\\_2004-2012\\_A\\_GfK%20Whitepaper.pdf](http://marketing.gfkamerica.com/101212-1269/Primetime_TV_2004-2012_A_GfK%20Whitepaper.pdf)] [letzter Aufruf 6.6.15]

**Torchin, Leshua (2002):** "Location, location, location" in *Tourist Studies* 2, Nr. 3, New York University 2002: S. 247-266.

**Vermeule, Blakey (2010):** „Why Do We Care About Literary Characters?“; Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

**Wedel, Michael (2012):** „Der lange Weg zur Qualität“ in *tv diskurs* 4/2012: S. 22-27.

**Winter, Rainer (2010):** „‘All Happy Families‘: *The Sopranos* und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert“ in R. Blanchet/K. Köhler/T. Smid/J. Zutavern (Hrsg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg, 2010: S. 157-174.

**Winter, Rainer (2013):** „Fernsehserien als Kult. Vom klassischen Medienkult zu den Strategien der globalen Kulturindustrie“; in S. Eichner et al. (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur; Film, Fernsehen, Medienkultur*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013: S. 67-83.

**Wolling, Jens (2004):** „Qualitätserwartungen, Qualitätswahrnehmung und die Nutzung von Fernsehserien. Ein Beitrag zur Theorie und Empirie der subjektiven Qualitätsauswahl von Medienangeboten“ in Holtz-Bacha, Christina u.a. (Hrsg.): *„Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung*. 29. Jahrgang, Heft 2: S. 171-193.

*Onlinequellen*

**Acuna, Kirsten (2013):** „'Breaking Bad' Creator Vince Gilligan Says Show's Success Is Due To Netflix“, [URL: <http://www.businessinsider.com/vince-gilligan-breaking-bad-success-netflix-streaming-sites-2013-9?IR=T>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Adalian, Joe (2015a):** „Scripted prime/late-night cable series in“. [URL: <https://twitter.com/tvmojoe/status/556663957293768705>] [letzter Aufruf 9.6.15]

**Adalian, Joe (2015b):** „Why You Feel Like There's Too Much TV to Watch, in One Graph“, [URL: <http://www.vulture.com/2015/01/why-you-feel-like-theres-too-much-tv-to-watch.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Amazon Presse (2014):** „Prime Instant Video zeigt die Serien-Piloten der Amazon Originals 2015“, [URL: <http://amazon-presse.de/presstexte/pressemeldung/year/2014/month/july/day/21/article/prime-instant-video-zeigt-die-serien-piloten-der-amazon-originals-2015.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Amberger, Madeleine (2007).** „Die neue Intelligenz. Computerspiele und TV machen klüger“, [URL: <http://oe1.orf.at/artikel/210580>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Arndt, Adam (2015):** „Apple plant eigenes Streamingangebot mit US-Sendern“, [URL: <http://www.serienjunkies.de/news/apple-plant-streamingangebot-sendern-66500.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Aurthur, Kate (2013):** „How 'Breaking Bad' Transformed AMC“, [URL: <http://www.buzzfeed.com/kateaurthur/how-breaking-bad-transformed-amc#.rhj6nxYP1>] [letzter Aufruf 7.6.15]

**Beck, Richard (2013):** „Myths of the Golden Age“, [URL: <http://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-books/myths-of-the-golden-age-richard-beck-prestige-tv>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Behr, Heiko (2014):** „'Netflix verändert alles'“, [URL: <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-03/fernsehserien-usa-kritiker-alan-sepinwall/komplettansicht?commentstart=9#comments>] [letzter Aufruf 15.16.15]

**Borlond, John/Hansen, Evan (2007):** „The TV Is Dead. Long Live the TV“, [URL: [http://archive.wired.com/entertainment/hollywood/news/2007/04/tvhistory\\_0406](http://archive.wired.com/entertainment/hollywood/news/2007/04/tvhistory_0406)] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Boorstin, Julia (2013):** „Why and how the 'Breaking Bad' finale broke records“, [URL: <http://www.cnn.com/id/101074132>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Charisius, Hanno (2015):** „Glotzen bis zum Morgengrauen“, [URL: <http://www.sueddeutsche.de/gesundheit/suechtig-nach-tv-serien-glotzen-bis-zum-morgengrauen-1.2326536>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Collins, Lauren (2013):** „Danish Postmodern. Why are so many people fans of Scandinavian TV?“, [URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/01/07/danish-postmodern>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Davidson, Adam (2012):** „The 'Mad Men' Economic Miracle“, [URL: <http://www.nytimes.com/2012/12/09/magazine/the-mad-men-economic-miracle.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Diez, Georg/ Huetlin, Thomas (2013):** „Im Zauderland“, [URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-90750511.html>] [letzter Aufruf 11.7.15]

**Dreher, Christoph (2014):** „Medienstrukturelle und ökonomische Bedingungen für Autorenserien in USA und Deutschland – Einführung“, [URL: <http://www.merz-akademie.de/lectures/medienstrukturelle-und-koenomische-bedingungen-fr-autorenserien-in-usa-und-deutschland>] [letzter Aufruf 18.6.15]

**Edwards, Nick (2012):** „Scandinavian TV: How to make a Killing“, [URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/9216222/Scandinavian-TV-How-to-make-a-Killing.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Ernesto (2013):** „Netflix Uses Pirate Sites to Determine What Shows to Buy“, [URL: <http://torrentfreak.com/netflix-uses-pirate-sites-to-determine-what-shows-to-buy-130914/>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Ernesto (2014):** „'Game of Thrones' Most Pirated TV-Show of 2014“, [URL: <http://torrentfreak.com/most-pirated-tv-show-of-2014-141225/>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Förster, Jochen (2014):** „Wir Serienmuffel“, [URL: <http://www.brandeins.de/archiv/2014/beobachten/wir-serienmuffel/>] [letzter Aufruf 11.7.15]

**Giersberg, Frank (2012):** „Relevant Set: 80 Prozent der TV-Nutzung entfällt auf 6 Sender“, [URL: <http://www.vprt.de/thema/marktentwicklung/marktdaten/mediennutzung/tv-nutzung/content/relevant-set-80-prozent-der-tv-nu>] [letzter Aufruf 17.6.15]

**Gilbert, Gerard (2012):** „How does Danish TV company DR keep churning out the hits?“, [URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/how-does-danish-tv-company-dr-keep-churning-out-the-hits-7728833.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Goldman, Lea (2007):** „Bada Bing, Bada Bye!“, [URL: [http://www.forbes.com/2007/05/30/television-hbo-sopranos-biz-media-cz\\_lg\\_0530sopranos.html](http://www.forbes.com/2007/05/30/television-hbo-sopranos-biz-media-cz_lg_0530sopranos.html)] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Gutjahr, Richard (2014):** „Das Kaminfeuer-Fernsehen brennt nicht mehr“, [URL: <http://www.nextmedia-hamburg.de/standort/themen-und-debatten/richard-gutjahr-im-interview>] [letzter Aufruf 16.6.15]

**Gutjahr, Richard (2015):** „Fernsehen der Zukunft. Rundshow Redux“, [URL: <http://www.gutjahr.biz/2015/05/rundshow-redux/>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Hale, Mike (2012a):** „The Danes Do Murder Differently“, [URL: <http://www.nytimes.com/2012/04/01/arts/television/comparing-the-killing-to-the-show-forbrydelsen.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Hale, Mike (2012b):** „A ‚Homeland‘ in Its Original Packaging, Subtitles, Too“, [URL: <http://www.nytimes.com/2012/07/25/arts/television/prisoners-of-war-the-israeli-original-of-homeland.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Haß, Helgard (2015):** „David Lynch kehrt zur ‚Twin Peaks‘-Fortsetzung zurück“, [URL: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18493406.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Hibberd, James (2011):** „HBO defends 'Game of Thrones' shocker“, [URL: <http://www.ew.com/article/2011/06/13/game-of-thrones-reaction>] [letzter Aufruf 11.7.15]

**Hickey, Walter (2013):** „HBO: We Know You're Pirating 'Game Of Thrones' And That's Fine“, [URL: <http://www.businessinsider.com/time-warner-ceo-people-pirating-game-of-thrones-is-better-than-an-emmy-for-hbo-2013-8?IR=T>] [letzter Aufruf: 8.6.15]

**Janela, Mike (2013):** „Breaking Bad cooks up record-breaking formula for GUINNESS WORLD RECORDS 2014 edition“, [URL: <http://www.guinnessworldrecords.com/news/2013/9/breaking-bad-cooks-up-record-breaking-formula-for-guinness-world-records-2014-edition-51000/>] [letzter Aufruf 7.6.15]

**Jenkins, Henry (2011):** „Transmedia 202: Further Reflections“ in *Confessions of an Aca/Fan*, 1. August [URL: [http://henryjenkins.org/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html)] [letzter Aufruf 14.6.15]

**Jukes, Peter (2009):** „Why Britain can't do *The Wire*“; [URL: <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/why-britain-cant-do-the-wire>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Junklewitz, Christian (2015):** „US-Kabelfernsehen im Wandel“: S. 1-4. [URL: <http://www.serienjunkies.de/news/kabelfernsehen-wandel-66595.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Krannich, Bernd Michael (2014):** „Heroes: NBC bestellt Mini-Serie Heroes: Reborn für 2015“, [URL: <http://www.serienjunkies.de/news/heroes-mini-serie-2015-57839.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Krösmann, Christoph (2014):** „Videostreaming verdrängt nach und nach klassisches TV“, [URL: [http://www.bitkom.org/de/presse/81149\\_80851.aspx](http://www.bitkom.org/de/presse/81149_80851.aspx)] [letzter Aufruf 16.6.15]

**Küveler, Jan (2015):** „Die Geburt der Serie aus dem Geist der Depression, [URL: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article142215415/Die-Geburt-der-Serie-aus-dem-Geist-der-Depression.html>] [letzter Aufruf 10.6.15]

**Lindner, Roland/ Knop, Carsten (2013):** „Amazon lüftet deutsches Umsatzgeheimnis“, [URL: <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/netzwirtschaft/online-handel-amazon-lueftet-deutsches-umsatzgeheimnis-12052201.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Lobe, Adrian (2015):** „Journalismus nach dem Modell Amazon“, [URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/jeff-bezos-krempelt-die-washington-post-um-13582516.html>] [letzter Aufruf 16.6.15]

**Manly, Lorne (2005):** „The Laws of the Jungle“, [URL: <http://www.nytimes.com/2005/09/18/arts/television/the-laws-of-the-jungle.html>] [letzter Aufruf 12.6.15]

**Mantel, Uwe (2012):** „‘The Walking Dead‘ nun die erfolgreichste US-Serie“, [URL: [http://www.dwdl.de/nachrichten/37971/the\\_walking\\_dead\\_nun\\_die\\_erfolgreichste\\_usserie/](http://www.dwdl.de/nachrichten/37971/the_walking_dead_nun_die_erfolgreichste_usserie/)] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Mantel, Uwe (2014):** „Klassisches Pay-TV: Keine Angst vor Netflix & Co.“, [URL: [http://www.dwdl.de/nachrichten/48200/klassisches\\_paytv\\_keine\\_angst\\_vor\\_netflix\\_co/](http://www.dwdl.de/nachrichten/48200/klassisches_paytv_keine_angst_vor_netflix_co/)] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Martin, Dan (2008):** „Journey song achieves digital landmark“, [URL: <http://www.theguardian.com/music/2008/nov/11/journey-itunes-download>] [letzter Aufruf 12.6.15]

**Mattise, Nathan (2013):** „House of Cards: The ‚13-hour movie‘ defining the Netflix experience“, [URL: <http://arstechnica.com/business/2013/02/house-of-cards-the-13-hour-movie-defining-the-netflix-experience/>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**McGee, Ryan (2013):** „How The Silver Age Of Television arrived without anyone realizing it“, [URL: <http://boobtubedude.com/index.php/2013/04/23/theories/how-the-silver-age-of-television-arrived-without-anyone-realizing-it/>] [letzter Aufruf 18.6.15]

**Mittel, Jason (2006):** „Lost in an Alternate Reality“, [URL: <http://flowtv.org/2006/06/lost-in-an-alternate-reality/>] [letzter Aufruf 14.6.15]

**Nussbaum Emily (2010b):** „Pugnacious D“, [URL: <http://nymag.com/arts/tv/features/65235/>] [letzter Aufruf 14.6.15]

**Nussbaum, Emily (2010a):** „A Disappointed Fan Is Still a Fan“, [URL: <http://nymag.com/arts/tv/reviews/66293/>] [letzter Aufruf 12.6.15]

**o.V. (2011):** „HBO and the future of pay-TV. The winning streak“, [URL: <http://www.economist.com/node/21526314>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**o.V. (2012):** „The 25 Most Powerful TV Shows of the Last 25 Years“, [URL: <http://mentalfloss.com/article/12783/25-most-powerful-tv-shows-last-25-years>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**o.V. (2013a):** „Steven Soderbergh’s State Of Cinema Talk. Transkript, [URL: [www.deadline.com/2013/04/steven-soderbergh-state-of-cinema-address-486368](http://www.deadline.com/2013/04/steven-soderbergh-state-of-cinema-address-486368)] [letzter Aufruf 6.6.15]

**o.V (2013b):** „Three Danish Oscar Nominations - New Golden Wave for Danish Film and TV in the U.S.“, [URL: <http://usa.um.dk/en/news/newsdisplaypage/?newsid=56a5c329-a568-4bc1-a3cb-b5c2d1f981c0>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**o.V. (2014):** „Mayor furious over ‚Lilyhammer‘ cheat“, [URL: <http://www.newsinenglish.no/2014/10/30/mayor-furious-over-lilyhammer-mixup/>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Pilarczyk, Hannah (2015a):** „Zum Finale von ‚Mad Men‘: Breaking Mad“, [URL: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/mad-men-finale-us-amerikanische-serien-am-ende-a-1033575.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Pilarczyk, Hannah (2015b):** „Anspruch: Weltherrschaft“, [URL: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/netflix-neue-serie-sense8-von-wachowskis-tom-tykwer-a-1032368.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Riley, Jason (2008):** „Movie Man“, [URL: <http://www.wsj.com/articles/SB120251714532955425>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Rowles, Dustin (2012):** „How the ‘Breaking Bad’ Ratings Drop Demonstrates that Nielsen Ratings Officially Mean Nothing“, [URL: <http://uproxx.com/tv/2012/07/breaking-bad-nielsen-ratings/>] [letzter Aufruf 16.6.15]

**Schering, Sidney (2015):** „Netflix verbucht Rekordwachstum“, [URL: <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=77618&p3>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Schmetkamp, Susanne (2014):** „Wenn nichts mehr bleibt, bleibt uns die Serie“, [URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/fernsehen/Wenn-nichts-mehr-bleibt-bleibt-uns-die-Serie/story/18984358>] [letzter Aufruf 2.7.15]

**Schultz, Stefan (2014):** „Das Fernsehen der Zukunft (3): Die neuen Medienmogule“, [URL: <http://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/multi-channel-netzwerke-tastemade-ist-ein-tv-sender-der-zukunft-a-988174.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Seitz Zoller, Mark (2014):** „Seitz on the Rise of the Bespoke TV Series“, [URL: <http://www.vulture.com/2014/05/seitz-tvs-new-golden-age-mini-series.html>] [letzter Aufruf 18.6.15]

**Sepinwall, Alan (2015):** „Don't stop believing? David Chase analyzes the final scene of 'The Sopranos'“, [URL: <http://www.hitfix.com/the-dartboard/dont-stop-believing-david-chase-analyzes-the-final-scene-of-the-sopranos>] [letzter Aufruf 6.6.15]

**Smith, Craig (2015):** „By the Numbers: 50 Amazing Netflix Statistics and Facts“, [URL: [http://expandedramblings.com/index.php/netflix\\_statistics-facts/](http://expandedramblings.com/index.php/netflix_statistics-facts/)] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Spangler, Todd (2013):** „‘Alpha House’ Ranks as Amazon Video's No. 1 TV Series with Free Views“, [URL: <http://variety.com/2013/digital/news/alpha-house-ranks-as-amazon-videos-no-1-tv-series-with-freeview-1200854752/>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Spangler, Todd (2014):** „Amazon Streams More Video Than Hulu or Apple, But It's Still Miles Behind Netflix“, [URL: <http://variety.com/2014/digital/news/amazon-streams->



more-video-than-hulu-or-apple-but-its-still-miles-behind-netflix-1201154130/] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Steel, Emily (2015):** „Netflix Is Betting Its Future on Exclusive Programming“, [URL: <http://www.nytimes.com/2015/04/20/business/media/netflix-is-betting-its-future-on-exclusive-programming.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Steinberg, Jacques (2005):** „A&E Buys Rights to Rerun ‚Sopranos‘“, [URL: <http://www.nytimes.com/2005/02/01/arts/television/ae-buys-rights-to-rerun-39sopranos.html>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**Sternbergh, Adam (2015):** „Make It Stop: When Binge-Watching Turns to Purge-Watching“, [URL: <http://www.vulture.com/2015/04/when-binge-watching-turns-to-purge-watching.html>] [letzter Aufruf 2.7.15]

**Stuever, Hank (2015):** „In TV's Silver Age, a logjam of shows that are 'pretty good', but not great“, [URL: [http://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/in-tvs-silver-age-a-logjam-of-shows-that-are-pretty-good-but-not-great/2015/04/02/4cf6de2e-d742-11e4-8103-fa84725dbf9d\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/in-tvs-silver-age-a-logjam-of-shows-that-are-pretty-good-but-not-great/2015/04/02/4cf6de2e-d742-11e4-8103-fa84725dbf9d_story.html)] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Stuflesser, Wolfgang (2014):** „Ethnische Vielfalt als Erfolgsrezept?“, [URL: <http://www.tagesschau.de/ausland/diversity-us-serien-101.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Tamblyn, Thomas (2015):** „HBO Takes On Twitter Over 'Game Of Thrones' Streaming Via Periscope“, [URL: [http://www.huffingtonpost.co.uk/2015/04/16/hbo-takes-on-twitter-over-game-of-thrones-streaming-via-periscope\\_n\\_7077120.html?utm\\_hp\\_ref=uk-tech&ir=UK+Tech](http://www.huffingtonpost.co.uk/2015/04/16/hbo-takes-on-twitter-over-game-of-thrones-streaming-via-periscope_n_7077120.html?utm_hp_ref=uk-tech&ir=UK+Tech)] [letzter Aufruf 15.6.15]

**„The Ama1“ (2009):** „The Lostpedia Interview: Carlton Cuse & Damon Lindelof“, [URL: [lostpedia.wikia.com/wiki/The\\_Lostpedia\\_Interview%3ACarlton\\_Cuse\\_%26\\_Damon\\_Lindelof](http://lostpedia.wikia.com/wiki/The_Lostpedia_Interview%3ACarlton_Cuse_%26_Damon_Lindelof)] [letzter Aufruf 14.6.15]

**„The Cancel Bear“ (2010):** „Final 2009-10 Broadcast Primetime Show Average Viewership“, [URL: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2010/06/16/final-2009-10-broadcast-primetime-show-average-viewership/54336/>] [letzter Aufruf 8.6.15]

**VanDerWerff, Todd (2015):** „Mad Men is ending. The Golden Age of TV isn't.“, [URL: <http://www.vox.com/2015/4/5/8347175/mad-men-final-season>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Volk, Stefan (2015):** „Die Geißel von Trier“, [URL: <http://www.spiegel.de/einestages/dogma-95-film-manifest-von-regisseur-lars-von-trier-a-1022765.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Völkl, Hans-Jakob (2013):** „‘House of Cards‘ - ein Meilenstein der TV-Geschichte (?), [URL: <http://www.digitalfernsehen.de/House-of-Cards-ein-Meilenstein-der-TV-Geschichte.98206.0.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Wadhawan, Julia (2015):** „Deloitte Studie: Netflix und Co. keine Konkurrenz fürs Pay-TV“, [URL: <http://meedia.de/2015/01/08/deloitte-studie-netflix-co-keine-konkurrenz-fuers-pay-tv/>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Weiguny, Bettina (2015):** „‘ARD und ZDF braucht kein Mensch‘“, S. 2. [URL: <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/netzwirtschaft/netflix-gruender-reed-hastings-im-gespraech-13584327.html>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Yarow, Jay (2015):** „Netflix will spend \$5 billion on programming in 2016, more than everyone but ESPN, says Janney“, [URL: <http://uk.businessinsider.com/netflix-will-spend-5-billion-on-programming-in-2016-2015-2?r=US>] [letzter Aufruf 15.6.15]

**Zuckermann, Esther (2013):** „For Netflix and AMC, 'Breaking Bad' Is More Than Just a Good Show“, [URL: <http://www.thewire.com/entertainment/2013/08/netflix-and-amc-breaking-bad-more-just-good-show/68269/>] [letzter Aufruf 21.6.15]

### *Sonstiges*

**Blu-Ray:** „Twin Peaks – The Entire Mystery“, CBS, 2014.

**Film:** Dreher, Christoph [Regie, Autor]: „It's more than TV“. ZDF Deutschland, 2012, Erstausstrahlung am 6.12.2013 auf arte., 52 Minuten.

# Anlagen

## a) Identitätsstiftung durch Fernsehserien

Kulturelle Identitätsstiftung von audiovisuellen Medien wird von der Medienwissenschaft immer wieder als Grund für Fernsehkonsum aufgeführt.<sup>243</sup> Im globalisierten Zeitalter lösen sich kulturelle Nationalidentitäten dabei zunehmend auf. Am Beispiel der deutschen Geschichte seit dem Zweiten Weltkrieg (die zwei Gründungsmythen der Bundesrepublik; der rasante Wandel hinsichtlich Ökonomie, Kultur und Kommunikation der Teilidentitäten BRD und DDR) wird laut Hickethier (vgl. 2012: 354) der Bedarf an Instanzen deutlich, die sich sowohl mit den Folgen der Modernisierung auf kommunikativer Ebene auseinandersetzen als auch gemeinschaftliche Gepflogenheiten vermitteln. Kulturelle Identität wird erstmals nicht mehr von oben diktiert, sondern in der öffentlichen Diskussion verhandelt (ebd.).

### Nationale Identitätsstiftung

Die audiovisuellen Medien nehmen bei diesem Prozess eine prägende Rolle ein und tragen wesentlich zur Formung des Bildes der Bundesrepublik als Staat und Gesellschaft bei, weil sie eine andere Macht der Darstellung als Schriftmedien aufweisen.<sup>244</sup> Im traditionellen Fernsehen entsteht ein serieller Charakter dabei vor allem sendeplatzbedingt. So ließen sich nach Hickethier (1991) Nachrichtensendungen, Dokumentationen oder Einzelfilme wie der *Tatort* trotz unterschiedlicher Inhalte als sich wiederholende Serien-Episoden betrachten.<sup>245</sup> Die fiktionale Fernsehserie nimmt laut Autor eine Sonderstellung ein, weil das Serielle sowohl narrativ integriert als auch zum inneren Gestaltungsprinzip geworden ist. Ihr Umfang definiere sich in der formalen Dimension (Episodenanzahl und daraus resultierender Sendezeit), auf inhaltlicher Ebene (häufig eine Variation der als Mythen

---

<sup>243</sup> Größer werdende Gemeinschaften, deren Identität heute nicht mehr durch gemeinsame Aktionen wie beispielsweise Kriege geprägt ist, gehen zur symbolischen Identitätsbildung über. Über Mythen und große Erzählungen finden überregionale Gemeinschaften zusammen und distanzieren sich von anderen. Identitäten sind demnach „Bewusstseinskonstrukte aus Fremd- und Eigenbildern, die sich in einzelnen tatsächlichen Verhaltensweisen und Wertvorstellungen wiederfinden, aber in aller Regel auch ein – oft beharrliches Eigenleben führen und nicht von allen Gemeinschaftsmitgliedern in gleicher Weise geteilt werden müssen“ (Hickethier 2012: 354).

<sup>244</sup> Die Dimension der Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen wie Hitler-Deutschland, der deutsch-deutschen Teilung oder auch dem RAF-Zeitalter sei ein Indiz hierfür. Auch die kleineren Lebenswelten des Individuums werden in Film und Fernsehen aufgearbeitet. Die wiederholte (serielle) Darstellung von normgerechten Verhaltensweisen und dem Weg zu einem glücklichen Leben dienen der Orientierung und führen zwangsläufig zur viel diskutierten Frage des Einflusses des Fernsehens auf unser Verhalten (vgl. Hickethier 2012: 355).

<sup>245</sup> Hier werden erneut die verschiedenen Kontexte deutlich, unter denen mit dem Begriff „Serie“ operiert werden kann.

bekannten historischen Geschichten, deren Fallhöhe auf zwischenmenschliche Beziehungen und das Zusammenleben von Individuen reduziert wird), hinsichtlich der Urheberschaft und schlussendlich auch über ihre hohen Zuschauerzahlen (vgl. Hickethier 2012: 356ff) – wobei dieser Punkt bezogen auf die hier im Mittelpunkt stehenden zeitgenössischen Fernsehserien weniger zutrifft.

Hickethier (2012) sieht einen Grund für die besondere Popularität des Krimigenres in dessen Auseinandersetzung mit gängigen Wertemodellen, genauer mit dem Reiz des Verbotenen, dem Durchbrechen der bürgerlichen Ordnung, an dessen Ende stets die Bestätigung selbiger steht, nach dem Motto: Verbrechen zahlen sich nicht aus. In der fiktiven Welt werde die Gültigkeit außermedialer Normen nachgewiesen, was auch einer funktionalen Stabilisierung des gesellschaftlichen Zusammenlebens diene.<sup>246</sup> Die fiktionale Wirklichkeit, die Serien dabei erschaffen, ist in sich schlüssig, erscheint dem Zuschauer als sinnvoll und bietet neben Orientierung bezüglich eigener Wertemodelle und Verhaltensmuster auch einen quasireligiösen Trost in der individuell immer häufiger sinnlos erscheinenden, gelebten Wirklichkeit, so der Autor weiter (vgl. ebd.: 361).<sup>247</sup> Als Grundlage für die Identitätsfindung diene die Darstellung des alltäglichen Lebens von Individuen und das ins Verhältnissetzen von Tradition und Moderne. Daraus resultiere die Adaption oder Ablehnung vorgelebter Verhaltensmuster, was nichts anderes als eine Modernisierung auf medialer Ebene bedeute.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Eine beachtliche Leistung des Fernsehens und eine besondere Eignung serieller Erzählformen sei außerdem die Reduktion überflüssiger Zeit, so Hickethier (vgl. 2012: 360f.) weiter. Er verweist auf den Zusammenhang zwischen hoher Arbeitslosigkeit in den 1990er und 2000er Jahren sowie den parallel dazu steigenden Fernsehkonsum. Das Fernsehen trage eine Mitverantwortung dafür, dass die betroffenen Menschen trotz eines hohen Unruhepotenzials entgegen der 1930er Jahre fernab des öffentlichen Raums blieben und helfe somit bei der Befriedung. Heute kann die Frage gestellt werden, in welchem Zusammenhang eine niedrige Arbeitslosenzahl mit einer wachsenden Demonstrationskultur (PEGIDA, Montagsmahnwachen o.ä.) steht und welche Rolle das Fernsehen diesbezüglich noch einzunehmen vermag oder eben nicht.

<sup>247</sup> Auch diesem Punkt muss die Gültigkeit in Bezug auf die hier im Mittelpunkt stehenden zeitgenössischen Fernsehserien abgesprochen werden, ziehen diese doch immer häufiger ihren Reiz aus ambivalenten Figuren, deren Übertretung von moralischen Grenzen und daraus resultierendes Schicksal mit Blick auf die eigene außermediale Existenz alles andere als tröstend erscheint.

<sup>248</sup> Neue Verhaltensweisen werden etabliert, vorhandene Normen potenziell gelockert. Es geht um die vielfältigen Formen menschlichen Verhaltens. Zur Identifikation mit Fernsehserien trägt auch deren Anknüpfung an aus dem Kino bestehende Traditionen des Erzählens bei (ebd.: 362f.).

### Vorreiterrolle der USA auch hier

Bei Betrachtung von Serien in Zeiten einer globalisierten Welt, fällt immer wieder der Begriff der Amerikanisierung<sup>249</sup>. In der Bundesrepublik mit Beginn der 1960er Jahre etabliert, bilden Serien und vor allem auch Kinospielefilme das Gerüst der Primetime und Freitag ab 20:15 den zeremoniellen Einstieg in das Wochenende. Die Versuche eine gemeinsame europäische Fernsehöffentlichkeit zu schaffen, beschränken sich weitestgehend auf nichtfiktionale Produktionen (*Eurovision Song Contest*, seit 1956); erfolgreiche Serien-Co-Produktionen sind bis heute die Ausnahme (vgl. Hickethier 2012: 365).<sup>250</sup> Auch wenn US-amerikanische Serien bereits beim Import durch die hochwertige Synchronisation eingedeutscht werden und ein Teil ihrer ursprünglichen Identität verloren geht, löst sich die nationale Identität zunehmend zugunsten einer Transnationalen auf, die nicht zuletzt im Alltag deutschen Zuschauern US-amerikanische Medienwelten nahebringt, so der Autor abschließend (vgl. ebd.).<sup>251</sup>

- ✓ Für die Identitätsbildung von Menschen sind audiovisuelle Medien seit Mitte des 20. Jahrhunderts von außergewöhnlicher Bedeutung, wobei dem seriellen Format eine besondere Rolle zukommt. Die politischen Ereignisse auf der einen und die Globalisierung auf der anderen Seite führen dazu, dass diese Identität heute als transnationale bezeichnet werden muss.

---

<sup>249</sup> Alternativ ist auch der Begriff der „Westernisierung“ gängig, da die Importware nicht ausschließlich aus den Vereinigten Staaten stammt (Vgl. Hickethier 2012: 364f.).

<sup>250</sup> Als Gegenbeispiel dienen einige skandinavische Produktionen, deren Erfolg zu Adaptionen in den USA geführt hat und die so gewissermaßen die nordeuropäische Identität über den Atlantik transportieren. Auch europäische Co-Produktionen lassen sich hier nennen, wobei deren transnationaler Charakter eher auf die Produktionsbedingungen statt ihrer inhaltlichen Dimension ruht.

<sup>251</sup> In diesem Zusammenhang muss der wachsende Konsum von englischsprachigen Serien in ihrem Originalton erwähnt werden.

## **b) Das Finale und seine Metaebene (*Lost*)**

Als *Lost* 2010 in seine finale sechste Staffel geht, sind die Erwartungen an das Ende unglaublich hoch. Über Jahre hinweg haben die Showrunner Carlton Cuse und Damon Lindelof Maßstäbe des Transmedia Storytellings gesetzt und sich eine hochaktive Online-Fangemeinschaft herangezüchtet. Die letzte Staffel wird mit dem Slogan „All answers will be revealed“ beworben – und hinterlässt nach einer denkwürdigen Finalfolge viele enttäuschte Zuschauer. Was ist geschehen?

Steuert eine komplexe Fernsehserie auf ihr geplantes Ende hin, werden die abschließenden Episoden gern genutzt, dem Publikum noch einmal die Figuren und Orte ins Gedächtnis zu rufen, mit denen es die letzten Jahre verbracht hat – häufig auf Kosten einer stringenten Beendigung der Handlungsstränge und Charakterbögen, was jedoch von vielen Fans akzeptiert wird, wiegt doch der emotionale Abschied offensichtliche erzählerische Schwächen ausreichend auf. *Lost* verfolgt in der finalen Staffel exakt diese Strategie, fokussiert sich auf die großen – in der Serie stets wiederkehrenden – Themen des Erinnerns und Loslassens. Auf der mysteriösen Insel gelangen die Charaktere noch einmal an markante Orte und sprechen selbst über ihre Erinnerungen an diese und der Zuschauer teilt seine eigenen erzählerischen Reminiszenzen (vgl. Mittell, Complex TV, 2013b – Ends: Abs. 15f.).

Ein weiteres Stilmittel sind Cameos<sup>252</sup> von Charakteren, die nicht immer verstorben, jedoch mindestens nicht mehr Teil der Handlung sind. *Lost* etabliert diesbezüglich in der letzten Staffel die sogenannten „Flash-Sideways“, eine Handlungswelt außerhalb der Insel, die einen alternativen Werdegang der Figuren zeigt. In dieser sind die Charaktere, denen wir parallel auf der Insel dabei zuschauen, wie sie versuchen diese endgültig zu verlassen, einander fremd und scheinen doch alle irgendwie in Verbindung zueinander zu stehen, blitzen doch sobald sie in Körperkontakt treten, Erinnerungen an eine gemeinsame Zeit auf der Insel auf, obwohl der vermeintliche Flugzeugabsturz bis dato in ihrem Leben keine Rolle gespielt hat. 15 verblichene Charaktere erfahren auf diesem Wege die Wiederkehr in den Serienkosmos von *Lost* und die tatsächliche Verbindung zwischen Insel-Handlung und den „Flash-Sideways“ wird erst in den letzten Augenblicken des Finales offenbart. Diese Nebenhandlung nimmt einen nicht unwesentlichen Teil der Erzählzeit der sechsten Staffel ein und bietet dem Publikum Raum für Spekulationen. Was wäre, wenn das Flugzeug gar nicht auf der Insel abgestürzt wäre?

---

<sup>252</sup> Ein überraschender Kurzbesuch einer aus dem fiktiven Kosmos bekannten Figur. Manchmal nutzen auch Kreative, die sonst hinter der Kamera aktiv sind diese Möglichkeit, in ihren eigenen Produktionen aufzutauchen.

Die populärste Fantheorie zu dieser Nebenhandlung knüpft an die Ereignisse am Ende von Staffel fünf an. Die Handlung des Staffelfinales ist im Jahr 1977 angelegt und im Laufe des dramatischen Showdowns kommt es (vermutlich) zu einer Atombombenexplosion auf der Insel. Die in der 6. Staffel gezeigten Ereignisse außerhalb der Insel finden in einer alternativen Realität statt, die durch die Explosion 1977 und die damit einhergehende Zerstörung der Insel geschaffen worden ist. Jacks toter Vater liefert am Schluss der Episode „The End“ die tatsächliche Erklärung: „This is the place that you all made together, so that you could find one another. The most important part of your life was the time that you spend with these people. That’s why all of you are here. Nobody does it alone Jack. You needed all of them, and they needed you... to remember and to let go.“ Eine von den Charakteren geschaffene Zwischenwelt nach dem Tod, gebaut aus Erinnerungen an die prägendste Zeit ihres Lebens, von der aus sie gemeinsam in den Himmel gehen. Aus emotionaler Sicht ein überzeugendes Finale. Hinsichtlich einer schlüssigen Erklärung für das, was man sich eine komplette Staffel angeschaut hat jedoch für viele Fans eine große Enttäuschung (vgl. Mittell, Complex TV, 2013b – Ends: Abs. 16ff).

Doch ist *Lost* bis dahin eine Serie gewesen, die nur selten nach dem „Was wäre, wenn?“ fragt, sondern viel häufiger „Was ist dies/das?“, so Mittell. Viele Spekulationen bezüglich der „Flash-Sideways“ erscheinen rückblickend hinfällig, das ganze Erzählprinzip kommt gar einem Trick gleich, mit dessen Hilfe der Fokus von den unbeantworteten Fragen der Inselhandlung in Richtung emotionaler Charakterbindung verschoben werden soll.<sup>253</sup> Genau dadurch erreicht *Lost* in seiner finalen Staffel eine Metaebene des komplexen Erzählens: ein letztes Mal erfreuen wir uns an Spekulation und Interpretation der gezeigten Handlung und erleben gleichzeitig eine gute Zeit mit Figuren, die wir über Jahre hinweg begleitet haben. Wenn Christian Shepard seinen Sohn Jack am Ende über die Beschaffenheit der Zwischenwelt aufklärt, spricht er auch zum Publikum, welches sich auch nach dem Ende der Serie immer weiter fragen könne, „Was wäre passiert, wenn?“. Selbst wenn die Zeit dieser Gedanken dem ein oder anderen verschwendet vorkommen mag, sei die Absicht von Fiktion laut Mittell schlussendlich immer, das Publikum emotional zu fesseln und zu unterhalten – und nicht eine Prüfung hinsichtlich logischer Kohärenz zu bestehen.<sup>254</sup> Mittell argumentiert,

---

<sup>253</sup> Auch die Macher selbst haben sowohl während der Produktion der Serie, vor allem aber nach deren Ende und den hitzigen Debatten über den Ausgang, stets betont, dass *Lost* eine Charakter-Serie ist. Im Mittelpunkt habe nie primär das Beantworten aufgeworfenen Fragen oder die schlüssige Erklärung aller Mysterien gestanden, sondern stets das gemeinschaftliche Zusammenleben von Figuren und wie dieses deren Leben beeinflusst hat.

<sup>254</sup> Natürlich sehen das längst nicht alle Fans und Kritiker so: Das Spektrum der Bewertung des Finales von *Lost* ist extrem breit. Kritikern Emily Nussbaum (2010a) vom *New York Magazine* sieht sich um die versprochenen Antworten betrogen und in *Lost* eine Erfolgsserie über die Schwierigkeiten, das Ende für eine Erfolgsserie zu finden und prangert vor allem an, dass die Macher ihre Deadline seit Jahren kannten, ihnen aber dennoch kein schlüssiges Ende gelungen ist.

dass viele Fans sich durchaus gut unterhalten gefühlt haben, seien doch die „Flash-Sideways“ auch eine Art Fan-Service gewesen. In der Parallelwelt finden viele Charaktere zusammen, die der Tod in der Serie getrennt hat, offene Rechnungen werden beglichen, Missverständnisse aus der Welt geräumt. Alles in allem erinnere die Handlung der Parallelwelt Fans vor allem daran, dass das Sehvergnügen bei *Lost* nie im Lösen einzelner inhaltlicher Rätsel selbst bestand, sondern in der gemeinsamen Rezeption mit Freunden, dem Sammeln von Hinweisen, dem Austausch von Theorien in Onlineforen.

Das menschliche Drama fuße auf die Mythologie im Hintergrund, ist jedoch nie angelegt worden, um gelöst zu werden, sondern viel mehr um die Charakterentwicklung zu befördern und den Unterhaltungswert der Serie zu steigern (vgl. Mittell, Complex TV, 2013b – Ends: Abs. 23). Mit der Wahl dieses ungewöhnlichen Erzählstrangs für seine finale Staffel steht *Lost* beispielhaft für die Selbstreflexivität komplexer zeitgenössischer Fernsehserien.



## c) Die Verwandlung von Walter White zu Heisenberg

„I am not in danger, Skyler. I am the danger! A guy opens his door and gets shot and you think that of me? No. I am the one who knocks!“<sup>255</sup>

Vince Gilligan, Schöpfer von *Breaking Bad*, umschreibt seine Idee der Serie gern mit einem einzigen Satz: Die Verwandlung des Walter White vom Normalo von nebenan zu Scarface. Die Betrachtung zeitgenössischer Fernsehserien erfordert auch eine Analyse, wie diese ausgedehnte moralische Transformation von einem vom Leben gezeichneten und bemitleidenswerten Versager hin zu einem kaltblütig mordenden Verbrecher funktioniert.

Drei Aspekte sind für Mittell (vgl. Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 58) ausschlaggebend dafür, dass Zuschauer der Figur Walter White zu Beginn überhaupt Aufmerksamkeit entgegen bringen: 1) Der Start von *Mad Men* sechs Monate zuvor etabliert AMC als ernstzunehmenden Kanal für ambitionierte Dramaserien rund um einen Antihelden. 2) Inhaltlich ist *Breaking Bad* auf den ersten Blick die männliche Version der Showtime-Serie *Weeds* (2005-2012); in beiden Fällen gerät die US-amerikanische Mittelschicht durch eine persönliche Krise auf die schiefe Bahn, doch hilft dieser Vergleich *Breaking Bad*, seine dunkle Seite und massive Serialität gegenüber der lockerleichten Tonalität des halbstündigen Showtime-Formats hervorzuheben. 3) Die Besetzung der Hauptrolle mit Bryan Cranston, der dem Fernsehzuschauer bis dato vor allem als schusselige Vaterfigur Hal in der FOX-Sitcom *Malcolm in the Middle* (2000-06) bekannt ist. Die Schlussfolgerung des Publikums ist einfach: diesen Jedermann-Versager namens Walter White kenne ich und es fällt nicht schwer, sich mit ihm zu identifizieren.<sup>256</sup>

Die Verwandlung zu Heisenberg wird stark durch den Wandel seines Erscheinungsbildes getragen. Anfangs unscheinbar mit Brille und Schnauzbart dafür ohne Frisur und mit Kleidung, die mit seiner blassen Haut beinahe verwischt, ändern sich sein Äußeres und die Farbpalette seiner Garderobe rapide mit Fortlauf der Serie. Bereits in der zweiten Staffel nennt sich Walter White Heisenberg, trägt Glatze, Kinnbart, Sonnenbrille und einen auffälligen Pork-Pie-Hut: ein Anblick, der keine Assoziation mit Hal mehr zulässt (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 62). Zu Beginn ist Walter White weit weg davon, ein böswilliger Antiheld zu sein. Stattdessen sehen wir eine bemitleidenswerte Figur in einer verzweiferten Lage, deren moralisches Wertemodell infolge einer Reihe von falschen Entscheidungen beginnt,

<sup>255</sup> Walter White, *Breaking Bad* S04E06.

<sup>256</sup> In der Eröffnungsszene von *Breaking Bad* werden unweigerlich Erinnerungen an Hal aus *Malcolm in the Middle* wach: Bryan Cranston, nur bekleidet mit einer weißen Feinrippunterhose und einer Gasmaske inmitten einer chaotischen Situation jenseits jeder Kontrolle – ein Szenario, welches auch in die Sitcom passt.

sich aufzulösen.<sup>257</sup> Bei der Einführung der Nebenfiguren erscheinen diese dem Zuschauer allesamt stark und interessant, Walts Unscheinbarkeit drängt ihn in den Hintergrund und es scheint beinahe irrelevant, dass diese Figuren alles andere als moralisch einwandfrei sind. Mit der Krebsdiagnose wird seine Situation ausweglos, so dass seine Entscheidung, Crystal Meth zu kochen, um nach seinem Tod seiner Familie ein finanziell besseres Leben zu ermöglichen, dem Zuschauer gewissermaßen Bewunderung abverlangt. Der Krebs gibt ihm einen Grund für sein Handeln – eine Facette, die im Laufe der Serie zu einer entscheidenden Charaktereigenschaft von Walter White wird: die Begründbarkeit der Dinge (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 64).

Wenn Walt endgültig zum Antihelden wird, sein Handeln Leid über seine Familie bringt und er immer mehr dem Größenwahn verfällt, wird laut Mittell sein ganz eigener Typus deutlich. Er ist keine charismatische Führungspersönlichkeit wie Tony Soprano, der von allen Seiten geliebt und respektiert wird. Einzig die Familienmitglieder, die von seinen heimlichen Machenschaften noch nichts ahnen, sind ihm gegenüber loyal – weshalb der Zuschauer keine vergleichbare Anerkennung empfindet, schließlich weiß er um das volle Ausmaß seines kriminellen Handelns.<sup>258</sup> Statt über soziale Beziehungen oder Rückblicke in die Vergangenheit der Figur, entsteht unsere Verbundenheit gegenüber dem Schicksal von Walter White durch eine Vielzahl von Augenblicken, die wir allein mit ihm verbringen, so Mittell weiter. Mithilfe unserer seriellen Erinnerungen und dem nuancierten Schauspiel von Bryan Cranston werden wir in die Lage versetzt, in dutzenden Szenen, in denen augenscheinlich kaum etwas passiert, in die Gedankenwelt des Antihelden abzutauchen und so einen individuellen Zugang zum emotionalen Befinden von Walter White zu erlangen (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 66).

Über die ersten zwei Staffeln greift das Prinzip des relativen Anstands und Walts Ausbrüche von Gewalt und Grausamkeit richten sich gegen Drogendealer, Menschen deren Handeln uns noch unmoralischer erscheint, weshalb wir uns klar auf der Seite

---

<sup>257</sup> Noch ehe die Krebserkrankung, seine angespannten finanziellen Situation oder seine verpassten beruflichen Möglichkeiten bekannt werden, sind die ersten Worte von Walter White eine Art Geständnis, welches er auf Video aufzeichnet und in dem er die Liebe zu seiner Familie als Handlungsmotiv erklärt. Bereits mit der ersten Szene, in der eine Figur quasi ein Selbstgespräch führt, verdeutlicht *Breaking Bad* seinen extremen Fokus auf die Charakterstudie von Walter White und weckt die Neugier, wie es zum Status Quo kommen konnte (vgl. Mittell, *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 63).

<sup>258</sup> Dank geschickter Manipulation bleibt Jesse Pinkman sein engster Vertrauter, auch wenn dieser ihn distanziert nach wie vor „Mr. White“ nennt. Seine Frau Skyler akzeptiert ihn nur, weil sie um ihre eigene Sicherheit besorgt ist und das volle Ausmaß der Drogengeschäfte noch nicht kennt. Andere Antihelden erfahren unser Zugehörigkeitsgefühl wegen ihrer Haltung gegenüber anderen Figuren. Walt hingegen ist – obwohl sich alles um ihn dreht – laut Mittell die am wenigsten geachtete Figur der ganzen Serie (vgl. *Complex TV*, 2012b – *Characters*: Abs. 65).

des Antihelden positionieren.<sup>259</sup> *Breaking Bad* gelingt es, neben der Verwandlung von Walter White, mit dessen jungem Geschäftspartner Jesse Pinkman eine zweite Figur zu etablieren, deren charakterlicher Wandel die Loyalität des Zuschauers weckt. Die Beziehung zwischen Walter und Jesse ist nicht nur für die Handlung maßgeblich, sie lässt auch unseren moralischen Kompass im Laufe der Serie immer wieder in andere Richtungen ausschlagen.<sup>260</sup>

Die Komplexität der Figur Walter White basiert im Wesentlichen auf den permanenten Widerspruch zwischen seiner persönlichen Bewertung der eigenen Handlungen und deren Beurteilung aus Sicht der Zuschauer, so Mittell.<sup>261</sup> In Staffel 4 offenbart Walter gegenüber seiner Frau Skyler in einem denkwürdigen Dialog erstmals sein Heisenberg-Ego: „You clearly don’t know who you’re talking to, so let me clue you in. I am not in danger, Skyler. I am the danger! A guy opens his door and gets shot and you think that of me? No. I am the one who knocks!”<sup>262</sup> Im nächsten Moment offenbart Bryan Cranstons Schauspiel eine gewisse Unsicherheit und Erschrockenheit über die eigenen Worte, die eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten bietet. Walters Machiavellische Bekenntnisse sind häufig nur hohle Versuche, sich größer zu machen

---

<sup>259</sup> Die ausgelöste Explosion im Wohnmobil ist nur die Antwort auf die Lebensgefahr, in der sich Walt wähnt, der Dealer Krazy-8 muss sterben, um Walt und Jesse vor dessen möglicher Rache zu schützen. Erstmals aggressiv aus eigenem Antrieb agiert Walter (Heisenberg) gegenüber dem Drogenboss Tuco, als er dessen Büro in die Luft sprengt. Weil dieser Akt aber „bad-ass“ ist und ausschließlich an andere Kriminelle adressiert ist, genießen wir die Gewalt in Walts Handeln sogar, weil sie sich gegen noch unmoralischere Figuren richtet (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 67).

<sup>260</sup> Der ethisch korrekt agierende Walter White ist ein Langweiler ohne Charisma, mit dem wir als Zuschauer ungern Zeit verbringen würden – entsprechend attraktiv und unterhaltsam ist sein Wandel zum Bösewicht. Jesse hingegen ist anfangs ein kleiner Dealer, Junkie und Taugenichts, je mehr wir aber über seine familiären Hintergründe erfahren, desto interessanter und sympathischer wird er. *Breaking Bad* verschiebt permanent die Grenze des moralischen „zu weit Gehens“, womit auch das Konzept des relativen Anstands nicht mehr greift: wenn Walter dabei zusieht, wie Jesses Freundin Jane nach einem Herointrip im Schlaf an ihrem eigenen Erbrochenen erstickt, weil er binnen Sekunden den rationalen Nutzen ihres Ablebens feststellt oder er in Staffel 3 Jesse erfolgreich dahingehend manipuliert, dass dieser den unschuldigen Labormitarbeiter Gale erschießt, um sich selbst zu schützen, verwandelt sich die Faszination der Figur Walter White immer mehr in Abscheu, wohingegen Jesse in die Rolle des bemitleidenswerten und immer wieder moralisch agierenden Protagonisten gedrängt wird, so Mittell weiter (vgl. Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 69ff).

<sup>261</sup> Der schnurrbärtige Versager der ersten Episode gewinnt mit dem Verlauf der Serie zunehmend an Selbstbewusstsein und unsere Sympathien, in dem er in schier ausweglosen Situationen – entweder dank seiner herausragenden Kenntnisse als Chemiker oder seiner neu entdeckten Machiavellischen Kompetenz, Menschen zu seinen Gunsten zu manipulieren – einen Ausweg findet. Wir staunen zunächst mit Walt zusammen über diesen charakterlichen Wandel, weil sein ethisch fragwürdiges Verhalten zu den gewünschten Ergebnissen führt. Mit der Zeit jedoch verändert sich unser Blick darauf, weil die Kollateralschäden größer und die moralische Fallhöhe übermenschlich wird, wohingegen Walt (Heisenberg) stets den rationalen Nutzen über die Moralität stellt (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 71f.).

<sup>262</sup> Episode „Cornered“ (S04E6) [<https://www.youtube.com/watch?v=wMEq1mGpP5A>; letzter Aufruf: 19.2.15]

als er tatsächlich ist. Mit diesen Widersprüchen appelliert *Breaking Bad* immer wieder an sein Publikum, die eigene soziale Intelligenz zu hinterfragen, das Gesehene neu zu interpretieren und sich hinsichtlich der eigenen Einschätzung der Figur Walter White auf Selbsttäuschung hin zu offenbaren, so Mittell weiter (vgl. Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 73). Der Autor bringt die Bezeichnung der **operativen Treue** ins Spiel. Den Zuschauer fasziniert die Ausarbeitung der Figur selbst ebenso wie ihre Geschichte. Er versucht in die Gedankenwelt von Figur und Autor einzudringen und wägt parallel dazu die emotionalen Entscheidungen der Figur mit Bezug zur eigenen Lebenswirklichkeit und Moralvorstellung ab (vgl. Mittell, Complex TV, 2012b – Characters: Abs. 77).

Das Ende von *Breaking Bad* ist auch deshalb zutiefst befriedigend, weil Walter White alles verliert, wofür er angab zu kämpfen (nicht zuletzt das eigene Leben) und dennoch als Gewinner aus dem finalen Duell hervorgeht. Er offenbart erstmals, dass er seine Verwandlung zu Heisenberg genossen hat, weil er gut in dem war, was er getan hat und dafür das Maß an Anerkennung erfahren hat, was Walter White zu Lebzeiten verwehrt geblieben ist. Die persönliche Auseinandersetzung mit der Figur Walter White betreffend, zeigt die Serie die Limits einer solchen charakterlichen Verwandlung auf, verbannt einen grässlich agierenden und unmoralischen Menschen in die Erzählwelt und stellt mit seinem Tod die Grenzen zwischen Fiktion und Realität wieder her.

## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname